Esther Paglialunga

Manual de Teoría Literaria Clásica

Universidad de Los Andes
CDCHT

Manual de Teoría Literaria Clásica

Esther Paglialunga

Manual de Teoría Literaria Clásica

Universidad de Los Andes
CDCHT

BY NC ND

Manual de Teoría Clásica Literaria

Autor
©Esther Paglialunga

©Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico
Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela
2001 Primera edición

Transcripción y corrección
J. J. Acevedo Villalba

Diseño y Diagramación
José Gregorio Vásquez C.

Portada
Pompei scavi -la Primavera da Stabiae

Impreso en
Producciones Karol. C. A.
Mérida, Venezuela, 2001.

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal: lf 23720018002782
ISBN: 980-11-0579-8

PRÓLOGO

Los estudios clásicos se mueven en una doble vertiente, que ha sido permanentemente el objetivo de quienes nos hemos dedicado a su cultivo y transmisión. Por un lado, despertar el entusiasmo por un acceso directo, a través de textos y testimonios culturales, a los valores y concepciones que distinguieron a las civilizaciones griega y romana. Por el otro, destacar la perduración y constante reelaboración de las ideas provenientes de ese legado, sin duda —aunque resulte ya superfluo reiterarlo— una de las mayores fuentes de las más diversas formas de la actividad artística, cultural e intelectual del mundo occidental, y por tanto, constitutivo asimismo de la herencia de los pueblos latinoamericanos.

En el campo de la literatura, los clásicos antiguos no sólo nos han dejado unas obras paradigmáticas, cuyos contenidos y propósitos aún siguen siendo objeto de minuciosa y apasionada indagación. También se ha transmitido con ellas, o a partir de ellas, un conjunto de doctrinas relativas al quehacer artístico, en general, y al poético o literario, en particular. Hace un par de años advertimos una especie de vacío en este aspecto en los estudios curriculares de la Especialidad de Lenguas y Literaturas Clásicas, pues no existía un enfoque sistemático acerca de la teoría y crítica literaria elaboradas por autores griegos y romanos y

transmitidas a través de Edad Media y Renacimiento. La propuesta conducente a subsanar esta falta consistió en introducir una asignatura en el pensum de estudios. Lo acertado de esta decisión pudo probarse en el hecho de que también en el campo de los estudios sobre teoría literaria general se había advertido la misma necesidad, por lo cual se juzgó oportuno que el estudio de la Teoría Literaria Clásica fuera una materia optativa para los estudiantes de Letras, específicamente de la Mención Literatura Hispanoamericana. Ha sido una gratificante sorpresa, en varios cursos que he dictado, comprobar que un elevado número de estudiantes escoge su cursado con interés y entusiasmo. Esta circunstancia demostraba asimismo la necesidad de concretar en una exposición ordenada y de fácil acceso tanto para estudiantes de lenguas clásicas, como para interesados provenientes de otras disciplinas, los resultados del Proyecto de Investigación sobre Teoría Literaria Clásica ,iniciado por el Grupo de Investigación de Lenguas Clásicas, en la forma de un Manual, que fuera útil como libro de texto de la asignatura, pero asimismo como material de consulta amplia.

El Manual cuya edición presento intenta ceñirse a los objetivos planteados en el proyecto: 1) comprobar la validez permanente de algunos conceptos, mediante la confrontación con modernas teorías de análisis y crítica literaria; 2) advertir la transformación, por desviación interpretativa, de ciertas afirmaciones de los autores antiguos, en verdaderos dogmas, que marcaron por siglos, la teoría y crítica literarias. En lo que respecta al primer objetivo, he incluído aquellos productos de mi investigación fundados en la propuesta de una revisión de algunos planteos de la retórica a la luz de los principios de la semiótica de la "interacción".

El desarrollo de los temas se ha realizado teniendo en cuenta los hitos fundamentales de la elaboración de una Teoría Literaria Clásica, es decir, aquellos autores y conceptos de mayor influencia y perduración a lo largo de las épocas. Puede entenderse que, además de la imposibilidad de entrar en un exhaustivo tratamiento de todos los pensadores, críticos o poetas en los cuales pueden rastrearse doctrinas literarias, una excesiva longitud y pormenorización habría creado una distorsión y distracción de los objetivos básicos. Un problema particular estuvo representado por el tratamiento de las llamadas "figuras retóricas", en cuanto la acumulación de terminologías y clasificaciones a lo largo de siglos hubiera hecho necesario un verdadero diccionario para incluirlas a todas. Por eso, juzgué más pertinente ceñir la exposición de las mismas a aquellos autores cuyas doctrinas se exponen en el presente Manual. Por otra parte, los valiosísimos e ineludibles trabajos -tal como el Manual de Retórica Literaria *de Lausberg, donde se tratan con todo rigor y amplitud, justificaban la decisión tomada.*

En general, utilizo traducciones propias, excepto unos pocos casos en los cuales remito a alguna versión española recomendable por su calidad y respeto del sentido de los textos.

Esther Paglialunga

1

Nociones preliminares

La teoría literaria clásica: Definición. Contenidos.

Puestos ante el mundo, sus fenómenos, los seres y objetos que encierra, los griegos procuraron no sólo indagar su naturaleza, sus fines, sino también la posibilidad de someterlos a una modificación, la facultad de repetirlos y transmitir las leyes que gobiernan su ejecución, cuando se trataba de objetos creados por el hombre. Por tanto, la producción artística, la función y finalidad de la misma dentro de la sociedad y la cultura, tampoco escaparon a esta búsqueda.

Las reflexiones acerca de la naturaleza del arte y la poesía pueden encontrarse en dos diferentes niveles: 1) la alusión ocasional, a veces con carácter programático, por parte de los escritores, sobre los principios que fundamentan su obra; 2) la exposición sistemática acerca de la naturaleza del arte y de las leyes que rigen la producción de los objetos artísticos.

El primer nivel puede, obviamente, encontrarse a lo largo de toda la historia de la literatura clásica, y de hecho, numerosos trabajos se han ocupado de rastrear la poética que subyace la épica homérica o la lírica de Píndaro.

En lo que se refiere al segundo aspecto, Atkins[1] señala que el nacimiento de una teoría y crítica literaria no constituye al princi-

[1] Atkins, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity*, Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1961, I, pág.6.

pio un campo autónomo, sino que forma parte de la indagación filosófica, y más específicamente, de las llamadas artes políticas, o como las designaríamos hoy, ciencias sociales. Cabe recordar que diversos factores desplazaron la mirada inquisidora del filósofo *de caelo ad terram,* para decirlo con la expresión ciceroniana, es decir de un predominio del problema cosmológico, a un predominio del problema antropológico. El nacimiento de este, que bien puede denominarse primer humanismo, es el aporte realizado por el vasto movimiento de la sofística, cuyas reflexiones constituirán, como señala A. Cappelletti en su libro *Protágoras, naturaleza y cultura,* una teoría y crítica cuyo objeto es el mundo social y cultural [2].

Esta coincidencia implica que es imposible separar las consideraciones sobre el estilo, composición o géneros literarios tanto de los problemas ontológicos y gnoseológicos, como de la idea del poder, de los medios para acceder a él, de la concepción de la sociedad y del estado, de las consideraciones acerca de las estructuras más eficaces para lograr un desenvolvimiento más pleno de la persona humana. Como es bien sabido, los sofistas se van a constituir en el tipo de maestros necesarios en un momento histórico-político concreto: la democracia griega, que exige tanto la formación del ciudadano para su participación en los asuntos públicos, como la de aquellos que aspiran a formar parte de la clase dirigente, para lo cual deben poseer no sólo conocimientos éticos y políticos, sino también un dominio de las artes o técnicas que garantizan un empleo más eficaz de la palabra, es decir, de la retórica entendida como arte de la persuasión. Una larga tradición coincide en postular a Córax y Tisias como los maestros sicilianos que habrían dado origen a esta disciplina, la cual no tardaría en asentarse en suelo ático, por las circunstancias ya mencionadas. Sin embargo, Cole considera que el nacimiento de la *téchne rhetoriké* en sentido estricto, se produce con Platón y Aristóteles en la búsqueda de un medio adecuado para transmitir mensajes filosóficos. En ambas instancias se encuentra un esfuerzo para salvar —para el lector filosófi-

---

[2] Cappelletti, A., *Protágoras: Naturaleza y Cultura,* Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1987, pág.71.

co— las convergentes tradiciones de la poesía y la elocuencia griega de manera similar a como la doctrina platónica y aristotélica de formas y causas buscaba salvar los fenómenos del mundo perceptible de la crítica radical a que habían sido sometidos en el siglo anterior. La poesía y la oratoria pueden hacer algo más que hacer que las mentiras suenen como verdad. Son también los medios para lograr que la verdad suene como verdad —y en ocasiones los únicos medios disponibles. Como tales, no sólo son aceptables para el filósofo, sino necesarios para sus fines[3].

El conjunto de las obras producidas desde entonces, en una tradición ininterrumpida, primero por los griegos y posteriormente por los romanos, constituyen lo que ha sido denominado CRITICISMO LITERARIO ANTIGUO, es decir, el corpus de obras de los antiguos cuyo contenido busca determinar la naturaleza y función de la poesía o los procesos que subyacen la producción de la prosa artística.

Es este un campo que ha venido, desde comienzos de este siglo, atrayendo la atención de los especialistas, pero no sólo de aquellos que pertenecen a la filología clásica, sino de los estudiosos de la teoría y crítica literaria en general. No escapa a ninguno de ellos que la teoría literaria clásica ha tenido una ininterrumpida continuación y perduración cuya consecuencia más destacada es el hecho de que los principios de la misma estuvieron representados hasta el siglo XIX por la exposición de las doctrinas de Aristóteles y Horacio, con reminiscencias de Platón, Cicerón, Quintiliano y el Pseudo-Longino[4]. Podría precisarse esta afirmación general, destacando que toda la teoría medieval se sustenta principalmente en Cicerón a través del *De inventione* o el Pseudo-Cicerón de la *Rhetorica ad Herennium*, y Horacio en su *Epistula ad Pisones*. Si bien Quintiliano es conocido en la Edad Media a través de las *Declamationes maiores* y *Declamationes minores*, obras cuya paternidad no siempre ha sido reconocida por la crítica, es el redescubrimiento de la *Institutio Oratoria*, en 1416 por Pioggio Bracciolini, lo que signará el Renaci-

[3] Cole, T., *The origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, pág.139.

[4] Atkins, J.W., H., *o.c.*, pág.2.

miento, así como también el hallazgo del Peri\ u(/youj (*De sublimitate*) del Pseudo-Longino por parte de Francisco Robortello en 1554, cuya influencia será decisiva en los siglos siguientes.

Esta simple referencia bastaría para sostener la necesidad de un mejor conocimiento de las doctrinas literarias expuestas por los mencionados autores, sobre todo teniendo en cuenta el hecho destacado por Atkins en el mismo párrafo, de que sus ideas no siempre fueron transmitidas acertadamente, creando tergiversaciones que se sostuvieron como verdaderas ideas de la Antigüedad.

Poética y Retórica

Puede advertirse que hasta ahora nos hemos referido simultáneamente a las reflexiones sobre la producción literaria, incluyendo las llamadas ARTES POÉTICAS y los diversos tratados o exposiciones que se denominan RETÓRICA y, que debe entenderse en términos generales, como una verdadera Teoría del discurso en prosa. La distinción entre Poética y Retórica —cuyas fronteras, como veremos, se irán interpenetrando y desdibujando— puede establecerse en base al criterio sustentado por H. Lausberg en su *Manual de Retórica Literaria*, es decir, la diferencia entre el *officium* del poeta y el del orador. Recordemos que precisamente Aristóteles, autor al que se remitirá casi ininterrumpidamente toda la tradición de la teoría literaria clásica, nos ha legado dos tratados, que llevan respectivamente los títulos de Te/xnh r(htorikh/ (Arte retórica) y Te/xnh poihtikh/ (Arte poética). Aristóteles define toda la poesía —en la que engloba épica, tragedia y comedia, poesía ditirámbica y toda aquella que se acompaña de flauta o cítara— como imitación (mi/mhsij). Lo que el poeta pretende es una re-presentación de la realidad, la creación de un universo homólogo del real, que no reproduzca «fotográficamente», sino que refleje los propios modelos y leyes que gobiernan el cosmos, capaz, por tanto, de captar lo universal y permanente de la naturaleza humana en las situaciones que le toca vivir. Es esta capacidad de correspondencia o similitud entre el modelo y la creación del artista lo que provoca el

placer del espectador, ya que la actividad mimética, por ser inherente al hombre le es placentera.

Por su parte, el *officium* del orador, y el elemento que nunca faltará en las definiciones de la Retórica, consiste en la *persuasión del oyente*, a fin de conducirlo a tomar una decisión o producir un juicio.

Sin embargo, el proceso de interpenetración de ambas ciencias se iniciará tempranamente y no dejará de continuar hasta producir un predominio de los conceptos y principios de la Retórica en las Artes poéticas. Diversas razones explican esta preeminencia, entre las que corresponde destacar la más amplia elaboración sistemática de la Retórica, a través de su división en 5 Partes que corresponden a las cinco fases elaborativas de toda obra literaria, que van desde su concepción hasta la definitiva concreción. Nos referimos, obviamente, a las llamadas *partes rhetoricae* que son expuestas con distinta longitud o importancia según los tratadistas pero de las cuales no pueden faltar al menos, las 3 primeras: 1) la gestación de una obra (hoy diríamos texto o discurso en sentido amplio) debe comenzar con el hallazgo de las ideas: *inventio*, es decir el proceso productivo-creador, que permitirá desarrollar el asunto escogido con unos argumentos adecuados; 2) la segunda fase consiste en la *dispositio*, que ordena los pensamientos que se han encontrado en la *inventio*; 3) la tercera es la *elocutio*, que traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas en la *dispositio*; 4) la *memoria*, que consiste en el aprendizaje del discurso para su 5) *pronuntiatio* o representación (*actio*) concebida de manera similar a la ejecución ante un público de una obra teatral o de una recitación. Estas *partes*, especialmente las tres primeras, serán categorías doctrinales comunes en la teoría y crítica de la obra poética y del discurso en prosa.

Pero además, a partir de Platón y Aristóteles, se incluyen consideraciones de carácter más general y filosófico, como las condiciones que debe reunir una verdadera ciencia o técnica, las cualidades que garantizan al creador u orador, una real capacidad para lograr una adecuada obra literaria, la relación entre la verdad y lo expresado por el artífice o, en otros términos, la posibilidad o no de transmitir «verdad» del discurso o texto; la función que el arte y el

artista cumplen dentro de la sociedad y, por tanto, los contenidos que deben considerarse como más aptos por su utilidad o finalidad formativa del hombre.

Es probable que en la tradición post-aristotélica, alguna de estas consideraciones tuvieran un carácter bastante general y no pasaran de «tópicos», pero algunos de ellos se convertirán en permanentes y decisivos para el criticismo literario, por ejemplo la discusión sobre si la finalidad del arte es « deleitar» o «enseñar».

La retórica: teoría del discurso en prosa y teoría literaria general

La elaboración de una teoría del discurso, como ya hemos apuntado, comienza a partir de la oratoria judicial y política. De hecho los tratados de Retórica dividen la materia del discurso en los denominados «*genera causarum*», es decir, los tres tipos posibles de discursos que corresponderán a tres «funciones» u *officia* del orador. La existencia de tres clases de géneros u estilos oratorios está expuesta en la *Retórica* de Aristóteles (I, II, 22), en correspondencia con tres tipos de oyentes que, de hecho, pueden reducirse a dos, por cuanto se originan en la subdivisión de dos tipos iniciales, y porque puede advertirse que esos dos primeros nos sitúan ante dos concepciones diferentes del discurso, y por ende de las producciones literarias. El punto de partida aristotélico consiste en la determinación de los elementos constitutivos del discurso: 1) el hablante; 2) aquello de lo cual se habla; 3) el oyente, hacia quien se dirige el objetivo o finalidad del discurso.

La división bipartita inicial se origina al afirmar que, necesariamente, el oyente es o ESPECTADOR o JUEZ**.** La diferencia de asuntos sobre los cuales emite su decisión el oyente-juez, produce, a su vez, la subdivisión de este en dos tipos, surgiendo así los tres distintos tipos de oratoria;

I) DELIBERATIVA: el oyente-juez está conformado por los miembros de una asamblea popular y el propósito del orador consiste en *aconsejar o disuadir*, a fin de inclinarlos a una votación.

II) JUDICIAL: en este caso, el juez o jueces de un tribunal, ante quienes se pronuncia una *acusación o defensa*, para persuadirlos de emi-

tir una sanción favorable o adversa.

III) DEMOSTRATIVO: en el cual el público no está llamado a tomar una decisión sobre el asunto que el orador expone ante él, sino que está *contemplando*, por decirlo con Aristóteles, el discurso, como una obra artística, semejante a una representación trágica o a una ejecución coral. En verdad, Aristóteles aclara que el auditorio también pronunciará un juicio, pero no sobre el asunto expuesto, sino sobre la habilidad del hablante. Esta concepción de una palabra-espectáculo que atravesará toda la historia de la oratoria —y por ende de la literatura— implica en primer lugar, la asimilación del discurso a una representación mimética, y por otro, el desprendimiento del mismo de la realidad circundante para ingresar en el campo de la ficción.

De los tres géneros mencionados, aquel que logró una mayor conceptualización y desarrollo, fue debido a su permanencia en la vida social, el forense o judicial. Sin embargo, desde los comienzos advertiremos que el dominio de esta «técnica» o «arte» se extiende a otros tipos de textos en prosa. Una primera constatación de esta validez de la retórica como «teoría literaria del discurso en prosa» la hallamos en el *Fedro* de Platón, cuando se discuten, precisamente, cuáles son los principios que debe incluir una verdadera *téchne*. Allí se afirma: «*si hay un arte de la palabra, comprende toda clases de discursos*» (*Phaedr*. 261e).

De ahí que García Berrio[5] apunta que Saintsbury ha señalado como responsable de la falta de la «*creación de una teoría de la prosa literaria a la extensión del modelo teórico de la retórica al ámbito total de la teoría de la prosa artística*». Según la cita de Berrio, el crítico moderno reprocha a toda la antigüedad, de Aristóteles a Longino, la incapacidad de clarificarse acerca de la retórica, de confundirla con el arte de la prosa literaria o de dejar a la prosa literaria carente de su propia «arte». En este mismo sentido, aunque con un sesgo que podemos considerar más positivo, se encuentra la afirmación de Curtius[6], de que "*nunca hubo en la antigüedad una teoría general de la prosa y sus géneros ni*

[5] García Berrio, A., *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Planeta, 1977, págs. 39-40.

[6] Curtius, E., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México-Buenos Aires, F.C.E., 1955, pág. 110.

pudo haberla, porque EXISTÍA LA RETÓRICA QUE ERA TEORÍA LITERARIA GENERAL".

Los elementos de composición que se pueden observar en la poesía de la Antigüedad tardía y Edad media, provienen en su mayor parte de la secuencia de las 5 partes del discurso, establecidas por la retórica, es decir: *proemio, narración, argumentación, refutación y "peroratio"o epílogo.* La *narratio* podía servir a cualquier tipo de relato, así como son indispensables en cualquier obra el *proemio* y la *peroratio.*

A este mismo plano de interpenetración entre retórica y poética contribuye, por un lado, la discusión acerca de las semejanzas y diferencias entre ambas que *venía siendo planteada desde los días de Isócrates sobre las semejanzas y diferencias entre retórica y poética*[7], a las que según testimonios de la antigüedad (Dionisio de Halicarnaso y Ovidio) se consideraba una sola *arte que, por antonomasia merece el nombre de* ARS INGENUA[8]. Por otro, la misma práctica pedagógica, pues si por un lado el estudio de los poetas era tarea del gramático, y el de los oradores, oficio de los maestros de retórica, ambos tienen conciencia de que se ocupan de problemas semejantes y de que deben utilizar técnicas similares. Los retóricos emplean con frecuencia ejemplos tomados de los poetas y, como advierte Fontán, es «habitual la coordinación ORATOR AUT POETA, POEMA ET ORATIO en diversos pasajes de Cicerón".

Más importante aún es señalar la invasión de la retórica a toda forma literaria, en razón de la posibilidad que tiene el orador de abordar toda clase de materia como tema de su discurso, y especialmente, la tendencia a desarrollar todo contenido literario (filosofía, teatro, novela, y aún poesía lírica y elegíaca) según el modelo del discurso judicial en el cual se enfrentan dos casos antagónicos. Mucho se ha marcado este hecho, explicándolo sea en razón de la vida política y judicial ateniense, del sentimiento de confrontación a que se encuentra sometido el ciudadano de una «polis», en un momento además de posiciones gnoseológicas que niegan la posibilidad de alcanzar una verdad única y absoluta. Sin negar esta

---

[7] Fontán, A., "Tenuis...Musa" en *Emerita* 23, 1964, pág. 201.

[8] Ibid., pág. 200.

evidencia, nos parece interesante destacar la correspondencia entre esta tendencia, con las teorías semióticas que subrayan la existencia de una estructura polémica o contractual entre dos sujetos enfrentados como generadora de todo relato, y que de hecho, formaría parte del imaginario humano.

Crítica literaria

Por otra parte, en la exposición de los principios que caracterizan la obra artística, necesariamente los tratadistas debían recurrir a los ejemplos de aquellos autores que habían alcanzado la perfección o a la cita de los pasajes que consideraban carentes de arte. La labor del crítico, es decir, del especialista que, fundado en ciertos criterios, produce un juicio sobre la obra o el artista se realizará pronto, junto a la del teorizador o expositor de la teoría artística. Por cierto, esta tarea será más preeminente en algunos autores a quienes se considerará iniciadores o representantes de formas o métodos tales como la crítica comparativa. Cabe advertir, empero, que el vocablo "crítico" (`kritiko/j`) para designar el oficio del teórico o comentarista es empleado, al parecer, por primera vez por Crates de Malos, exponente de la filología helenística, de gran influencia en Roma, a partir de su visita *c*irca 202 y 146 a. C. Los alejandrinos se llamaban a sí mismos *gramáticos o filólogos*, pero Crates habría buscado enfatizar el carácter amplio de su aproximación a los estudios literarios[9]

Las categorías de análisis: El arte, el artista, la obra.

La consideración sistemática de la obra literaria en prosa o en verso exige algunos criterios o categorías capaces no sólo de posibilitar un ordenamiento metódico, sino indicativos a la vez de la con-

---

[9] Quinn, Kenneth, "The poet and his audience in the Augustean age", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 30, 1, 1982, pág. 98.

cepción del proceso de creación manejado por el teórico. Como anticipaba, fue principalmente en el campo de la Retórica que se produjeron estos criterios y categorías, aplicados luego también a la obra poética. Pero también dentro del estudio de esta última, a partir de la época helenística, comenzó a emplearse un esquema tripartito como modelo para la consideración del proceso de la producción literaria, de las relaciones entre el poeta y la obra, y finalmente, de la función de la obra artística en el entorno social. Así se considera obra de Neoptólemo de Parios, perteneciente al s. III a. C., la división en 3 secciones principales, la 1era que se ocupa de la llamada *poiesis*, trata especialmente del contenido; la 2da, denominada *poiema*, de la forma y de los distintos géneros literarios, y la 3ra que corresponde al *poietes* (el artista). Como veremos más adelante, este esquema ha sido especialmente utilizado en las interpretaciones y comentarios del *Arte poética* de Horacio[10]. Este esquema tendría gran influencia en los tratados destinados a la difusión y enseñanza, y se aplicaría también a los manuales de Retórica. Así puede verse en la obra de Quintiliano (II, XIV, 5), quien afirma que esta ciencia puede tratarse mejor si se la *divide en arte (ars), artista (artifex) y obra (opus)*, categorías empleadas por Lausberg en su *Manual de Retórica Literaria*, por lo cual creo que sus definiciones previas pueden sernos útiles para la mejor comprensión de los posteriores tratamientos del tema así como del acceso a cualquier testimonio antiguo o bibliografía al respecto. La sección correspondiente al *arte* es la más extensa en todos los tratados, ya que se ocupa tanto del hallazgo y ordenamiento de los temas (lo que correspondería al plano del contenido), como de la dicción y el estilo, es decir, el plano formal.

Como señala Lausberg, la ejecución de un proceso —como el crecimien*to* de una planta— puede realizarse naturalmente (`fu/sij`, *natura*); en otros casos, la concreción de una obra (*opus*, `e)/rgon`) requiere la intervención de la acción del hombre, conforme a un plan, mediante la aplicación de un saber técnico (*ars*, `te/xnh`), que facilita el éxito de la acción, y que es susceptible de ser transmitido de unos

[10] Brink, C.O,*Horace on Poetry.Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963, págs. 31ss.

a otros. Sin embargo, este quehacer humano no puede realizarse sin la previa disposición natural.

Por tanto, el *ars* es la "preparación del camino" que media entre el que practica el arte (artista, *artifex*, texni/thj) y la obra realizada[11]. En este punto, es necesario aclarar que las designaciones correspondientes a "arte", "artista" y "obra" en las lenguas griega y latina, abarcan no sólo los procesos y producciones que llamamos propiamente "artísticos", o "bellas artes" (pintura, escultura, literatura), sino también el quehacer productor de objetos de índole práctico (casas, barcos, utensilios) y asimismo la ejecución de acciones tendentes a influir la conducta social. Dicho en otros términos, es necesario remitirse a una clasificación de las artes o ciencias en el mundo clásico, y nada mejor que la ofrecida por Aristóteles en su Metafísica, donde divide todo conocimiento intelectual en tres especies: 1) práctico, 2) poético y 3) teórico. Mientras las ciencias teóricas tienen por fin el conocimiento en sí mismo, el objeto de práctica y poética es la aplicación del conocimiento a un fin definido: las prácticas buscan un conocimiento cuya finalidad es influir en la conducta, de ahí que abarcan ciencias como la ética, la política y por ende, la RETÓRICA; las poéticas un conocimiento destinado a la producción de objetos materiales de utilidad práctica o espirituales, es decir, la producción de obras artísticas.

Creo en este punto interesante incluir las disquisiciones de Quintiliano que tienen como finalidad ubicar qué tipo de saber es la retórica, pues sirven para mostrarnos nuevamente lo afirmado más arriba, es decir, en qué medida esta disciplina resulta abarcativa de una teoría literaria general. Aun mostrando su resistencia a situarla en uno de estos tres tipos de "artes" (*si una ex tribus artibus habenda sit*), admite que debe ser considerada *activa vel administrativa, quia maxime eius usus actu continetur atque est in eo frequentissima* "puede llamarse activa o administrativa, pues su empleo tiene que ver especialmente y con la mayor frecuencia, con la acción". Pero asimismo, el retórico latino señala que el discurso elaborado, la bona oratio, es un opus quod efficitur ab artifice (II, 14, 5), y por ende la

[11] Lausberg, H., *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1966. vol. I, pág. 65.

retórica forma parte también de las artes poéticas. Finalmente la asimila incluso a la ciencia teórica (II, 18, 4-5), entendida en este caso como crítica literaria, y desprendida de todo fin práctico: *nam est aliquis, ac nescio an maximus, etiam ex secretis studiis fructus ac tum pura voluptas litterarum, cum ab actu, id est opera, recesserunt et contemplatione sui fruuntur (* Existe otro fruto, quizás el mayor de todos, proveniente del estudio privado, el puro deleite de la literatura, cuando se aparta de la acción, es decir, del trabajo y puede disfrutar de su contemplación). Curtius[12] hace notar que en párrafos como este se advierte que "el tema ha dejado de ser la retórica, para convertirse en el reconocimiento de que el estudio de la literatura es el sumo bien de la vida", y que "en ellos están anticipadas muchas de las experiencias culturales típicas del Occidente". Sin duda ha concluido un largo proceso de desvinculación de la función del orador, concebida como parte de la acción política y social, para llegar a la del literato o estudioso de la literatura.

La retórica restringida y la renovación de la retórica

Mucho nos hemos acostumbrado a expresiones en las cuales el término "retórica" se emplea para designar un discurso vacío de contenido, ampuloso, artificial y por lo tanto, carente de sinceridad o de verdad. Mientras corregía estas páginas, escuchaba a un miembro de la clase política afirmar que "había que torcerle el cuello a la retórica", sin duda sin advertir que tal antirretoricismo, expresado en una personal versión del verso de Verlaine *prend l´éloquence et tord lui le cou*, se ha convertido ya en un verdadero *tópos* retórico. No comparto las pretensiones antirretóricas, en la convicción de que, como bien lo señala López Eire, " el lenguaje es esencial y vocacionalmente poético y retórico".

Pero hay que reconocer que esta visión de lo retórico como un ropaje externo y artificioso del discurso, proviene de una larga tradición que se presenta casi desde el mismo nacimiento de las re-

[12] Curtius, E.,o.c, pág. 104.

flexiones sobre el arte de la palabra: este enfrentamiento de la retórica consigo misma será una especie de constante a lo largo de la teoría y crítica literarias de la antigüedad. Podríamos afirmar que en el desarrollo y consolidación de la retórica persisten dos tendencias opuestas: la búsqueda de convertirla en una teoría general abarcativa no sólo de toda la literatura, sino incluso de todo saber humanístico, frente a la facilidad y gusto con que pueden elaborarse manuales y recetas más prolíficos en taxinomias que en una adecuada sistematización y conceptualización de los principios que sostienen el *opus* artístico. La desconfianza y alerta contra esta segunda forma de retórica está permanentemente presente en los más lúcidos teorizadores del criticismo literario clásico.

En el transcurso de su extenso dominio, la retórica se ha visto enfrentada ccon el riesgo de perder terreno ante cada una de ella—con diversas disciplinas : la filosofía, la dialéctica, la poesía, pero quizás su mayor adversario estaba inserto en el propio sistema de las llamadas "partes retóricas". Me refiero al predominio adquirido por el tratamiento de las cuestiones del estilo (*elocutio*) y éste mismo ni siquiera en su totalidad, sino particularmente entendido como ornato de la expresión. Por eso Genette asegura que "esta disciplina no ha cesado, en el curso de los siglos de ver reducirse, como piel de zapa, el campo de su competencia o al menos, de su acción". Ante la aparición, entre 1960 y 1970, de obras como *La retórica general* del Grupo de Lieja o *La metáfora generalizada* de Jacques Sojcher, advierte que "la *Retórica* de Aristóteles no pretendía ser general: lo era"; dentro de la amplitud de su visión, la teoría de las figuras apenas merecía algunas páginas dentro del libro III. Hoy, continúa Genette, "hemos llegado a titular Retórica general lo que de hecho es un tratado de las figuras. De Córax a nuestros días, la historia de la retórica es una restricción generalizada".

Diversos autores han intentado, desde la fecha indicada por Genette, la "construcción de una *nueva* retórica, sobre los fundamentos (o, en algunos casos, las ruinas) del antiguo arte de la persuasión". En esta búsqueda se destaca la obra de Chaim Perelman, *The New Rhetoric: a Treatise on Argumentation*, en la cual el autor intenta una vuelta a la concepción de la retórica como teoría del

discurso persuasivo cuyo eje es la argumentación. Dados los cambios de circunstancias de la deliberación y la comunicación en el mundo moderno, según Perelman, no hay razón para limitar la retórica al estudio del discurso público: la teoría de la argumentación, concebida como una nueva retórica o dialéctica, cubre la esfera total de los discursos cuyo fin es la persuasión o convicción, cualquiera sea la audiencia a la cual se dirigen y cualquiera sea el tema tratado. Desde esta posición, la *nueva* retórica puede emplearse para estudiar las convenciones argumentativas de diversas disciplinas, como la ley y la filosofía, o en otros términos, incluye la totalidad de los medios discursivos para obtener la adhesión de las mentes, ya que se aplican asimismo en los textos escritos.

A partir de mi propio convencimiento sobre la importancia de la retórica, he conducido mis trabajos de investigación, desde hace más de 20 años, dentro de dos vías simultáneas de indagación . La primera se apoya en la convicción de la necesidad de situar el análisis e interpretación de los textos en prosa producidos en la antigüedad, en la perspectiva de la teoría y crítica literaria en las cuales están fundados, que es básicamente la Retórica, tal como fue formulada por Aristóteles.

La segunda vía está determinada simultáneamente por una exigencia y una preferencia y decisión teórico-metodológicas. La exigencia de confrontar los presupuestos clásicos con las teorías actuales del discurso —como una parte de una más amplia renovación de planteos ineludible en los estudios filológicos— coincidió con mi aproximación cada vez más entusiasta a los postulados teórico-metodológicos de la denominada Semiótica greimasiana o Semiótica de la Escuela de París. No se me escapa que la moderna pragmática es “esencial para explicar cómo es posible tender un puente que una la retórica clásica con la retórica moderna, o sea, con la Retórica General Literaria”. Una figura tan importante en la Semiótica de la Escuela de París como E. Landowski reconoce que la importancia atribuída en la retórica al desarrollo de las *pruebas* parecería obligar a situarse en una teoría de la argumentación, que la semiótica no ha desarrollado. Sin embargo, agrega, ese vacío ha sido llenado por la problemática de la

puesta en escena del razonamiento y por la reflexión sobre los procedimientos de persuasión.

La constitución en la Universidad de Los Andes, a partir, de 1990, del Grupo de Investigaciones Semiolingüísticas, dedicado especialmente al llamado "proyecto sociosemiótico, cuyo propósito es una mejor comprensión de la dimensión social de la significación", me brindaron la ocasión de discutir con E. Landowski mis propuestas de aproximación entre la retórica de las pasiones de Aristóles y la semiótica de la interacción. Por estas razones, me he animado a incluir en este Manual, especialmente en los capítulos dedicados a Aristóteles y a Quintiliano, algunos de los resultados de mis trabajos de aplicación de la semiótica a la revisión de determinados conceptos de la retórica clásica.

2

Conceptos fundamentales de la poesía antigua

Poesía e inspiración

Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, ha planteado una serie de dicotomías que resumen puntos de vista largamente sostenidos sobre la producción poética: la primera respecto a la intención de los poetas, o dicho en otros términos a la finalidad de la obra. La segunda relativa a la fuente o procedencia de la excelencia del poeta, manifestada en el binomio *natura/ars*, para confrontar dos concepciones opuestas: aquella que considera que son las condiciones naturales, y no el dominio de una técnica las determinantes de la verdadera esencia poética, estrechamente unida a la visión del poeta como una especie de ser "enajenado"o poseído por una divinidad, que le trasmite el contenido de su canto.

La consideración de estos problemas no ha dejado de estar influenciada por la forma en la cual es visto el poeta y su obra en las primeras manifestaciones de la Grecia arcaica. Así, por ejemplo, el concepto de "inspiración" —ensalzado o vituperado— sigue sin duda siendo empleado, aunque sea figurativamente. Ningún lector necesita conocimientos de teoría literaria para reconocer las invocaciones del poeta a la Musa. Pero, ¿qué significa en la poesía de Homero, Hesíodo o Píndaro, esta apelación, y cómo o con qué intención será elaborada posteriormente por filósofos como Platón, por ejemplo?

Una primera aserción es necesaria: la dependencia que el aedo manifiesta respecto de la divinidad, no significa desconocimiento de una técnica o arte de poetizar, ni implica un arrebato de irracionalidad que sea equivalente a la ignorancia.

Gentili, en su estupenda obra *Poesía y Público en la Grecia antigua*, ha destacado la necesidad de revisar las perspectivas que nos condicionan en nuestra percepción de la literatura antes de enfrentarse a una indagación sobre el quehacer artístico en Grecia, especialmente en la etapa correspondiente a la poesía arcaica, tanto épica como lírica o elegíaca. En el capítulo "Oralidad y cultura arcaica"[1], a cuyo contenido creo imprescindible ceñirme, ha subrayado estas diferencias con nuestras perspectivas : "tuvo una estrecha correlación con la realidad social y política y con el proceder concreto de los individuos en la colectividad. Expresó vicisitudes existenciales, pero no fue idiosincrática en el sentido moderno. El universo de las figuras del lenguaje, metáforas, imágenes no fueron independientes de lo sensible ni configurantes de un mundo abstracto y ficticio como en el lenguaje simbólico de la moderna literatura de ficción, sino que estuvieron enraizados en la realidad fenoménica. El mito fue su contenido recurrente y constituyó el objeto exclusivo de la poesía narrativa y dramática y el constante punto de referencia paradigmática para la lírica. Su función fue esencialmente paideútica, entendida no en una acepción banalmente pedagógica, sino como experiencia formativa e irrepetible que el público vivía intelectual y emotivamente en la representación de las vicisitudes existenciales de los personajes del mito. Pero la diferencia fundamental que separa la poesía griega de la moderna reside en el modo de comunicación, no destinada a la lectura, sino a la performance ante un auditorio, confiada a la ejecución de un individuo o de un coro, con acompañamiento de un instrumento musical." El vocablo *Mousiké* (cuya adecuada traducción es "arte de las Musas", ya que designa no sólo el arte de los sonidos sino también la poesía y la danza) revela la estrecha unión de los tres elementos como medios expresivos. Igualmente lo hacen los vocablos más a

[1] Gentili, B.,*Poesía y público en la Grecia antigua* (trad. española), Barcelona, Cuaderns Crema, 1996, págs. 19ss.

menudo utilizados en la época arcaica para referirse al poeta: *aiodós* (cantor) y, a partir del s. V., *melopoiós* (hacedor de cantos) y finalmente, *poietés*.

La oralidad debe ser entendida en tres niveles: 1) oralidad en la composición, 2) en la comunicación y 3) en la transmisión, es decir, tradición confiada a la memoria. Aunque al poeta se le asigna un saber especial que lo distingue del común de los hombres, la oralidad trae como consecuencia la necesidad de poseer una técnica de composición y memorización, independientemente de las dotes naturales del poeta —tema que estará presente habitualmente en el criticismo literario antiguo. Es por el dominio de esta técnica que el aedo es un artesano (*demiurgós*) semejante al médico, el adivino o el carpintero. Las definiciones de Alceo (frag. 204) y Píndaro (Ol. 3,80) de la poesía como "composición" o "estructura ordenada de palabras" indican esta concepción de la producción poética como obra artesanal. De tal concepción proceden metáforas como "artífice", "arquitecto", "edificar", "construir" para designar al poeta y a su poetizar. Cada obra poética representaba un universo lingüístico (ko/smoj e)pe/wn) armoniosamente elaborado y construido. Hesíodo al calificarse a sí mismo y a Homero de "aedos", añade que en Delos cantan ambos después de haber urdido el canto en nuevos himnos (frag. 357). Es evidente que r(a/pqein indica las modalidades de la composición, describiendo la operación de urdir los hilos o trama del discurso. Filócoro (historiador de los s. IV-III a.C.), quien cita estos versos, los explica diciendo *con razón fueron llamados "rapsodos" porque componían y urdían el canto:* dos operaciones complementarias del quehacer poético, consistentes en juntar la materia del relato y urdir después su trama. Por consiguiente, el poeta debía proceder a seleccionar —dentro del caudal de mitos y leyendas— el material más adecuado para su canto, según la ocasión y el público al cual estaba destinado, pero también encontraba los modos de composición y los diversos recursos expresivos[2].

[2] Gentili, B., o.c., pág.28. Este autor indica también que no es posible distinguir, en la época arcaica, los términos aedo y rapsodo para designar con el último al ejecutante y con el primero al creador, pues ambos se emplean indistintamente (cf. pág. 329 de su misma obra).

En la épica homérica está representada la figura de los aedos, que celebran hazañas de hombres y dioses, particularmente en Demódoco, el "divino aedo", presente en el Canto VIII de la *Odisea* (vv. 43-45; 62-64; 487-492) o en Femio, en el Canto I. Según Gentili, Demódoco es la más antigua representación conocida de la actividad poética, en particular de la performance de un cantor épico, un *aoidós*, que acompañado de la cítara (*kítharis* y *phórminx*) componía narraciones sobre aventuras de dioses y héroes improvisando ante un auditorio. Tres aspectos pueden destacarse de estos textos homéricos: 1) el aprecio del público por la maestría de su arte, y la reverencia otorgada por su condición de protegido y amado de las Musas; 2) la determinación precisa del contenido de su *performance*, siempre referida a las "muchas hazañas de dioses y hombres"(*Od.* I, 336-42); 3) la función del canto en el entorno social y los efectos sobre su público. En este último aspecto, es significativo el pasaje del Canto I de la *Odisea*, donde ante el reclamo de Penélope para que Femio cambie el contenido de su canto, pues "le angustiaba" su narración que rememoraba la aciaga suerte de los dánaos, su hijo Telémaco le replica: "*Por qué quieres prohibirle al amable aedo que nos divierta como su mente se lo sugiere...No ha de increparse a Femio porque canta la aciaga suerte de los dánaos, pues los hombres alaban de preferencia el canto más nuevo que llega a sus oídos*" (345-352).

Creo que es posible adjudicarle a la poesía de estos aedos, en las comunidades a las cuales estaban integrados, la intención que Averbach atribuye a los poemas homéricos como totalidad: "Lo que más les importa es la alegría por la existencia sensible y tratan de hacérnosla presente. En medio de los combates y las pasiones, las aventuras y los riesgos, nos muestran cacerías y banquetes, palacios y chozas pastoriles, contiendas atléticas y lavatorios, a fin de que observemos a sus héroes...y disfrutemos viéndolos gozar de su sabroso presente, bien arraigado en costumbres, paisajes y placeres"[3]. Sus palabras no difieren, en efecto, de aquellas con que describe Gentili a Demódoco, al decir que "es el prototipo del cantor integrado en una sociedad homogénea dedicada a la agricultura, a la

[3] Averbach, E., *Mímesis*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, págs. 24-25.

navegación, a los varios placeres de la vida: las competiciones atléticas, los banquetes, la música y la danza, el cuidado del cuerpo y del vestido, el goce del amor. Su papel era el de entretener al auditorio, regocijándolo con el relato de historias divinas y heroicas en las que el público reconocía su propia identidad social y cultural, y alcanzaba así una estimación y reconocimiento concretos".

Pero es importante retomar otra idea que se desprende de los pasajes homéricos: la de inspiración divina. El poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario de un patrimonio cultural que ha aprendido de lo exterior; el concepto de inspiración divina se define como si el quehacer poético no fuera atribuible a la personalidad del cantor individual sino que descendiera directamente de las divinidades a cuyo cargo va el canto: las Musas o Mnemosyne, la Memoria.

Vernant [4] ha señalado la importancia de Mnemosyne, hermana de Cronos y de Océano, madre de las Musas, cuyo coro dirige y con quienes a veces se confunde: preside la función poética. Poseído por las Musas el poeta es el intérprete de Mnemosyne, al igual que el profeta inspirado lo es del dios Apolo. Entre la adivinación y la poesía oral existen afinidades e interferencias: aedo y adivino tienen el mismo don de la "visión": el dios les descubre, en una especie de revelación, realidades que escapan a la visión humana. Esta revelación se refiere en especial a las partes del tiempo inaccesibles a los mortales: lo que ha tenido lugar en otro tiempo y lo que aun no ha ocurrido: la *sophía* que Mnemosyne dispensa a sus elegidos es una omnisciencia de tipo divinatorio. La misma fórmula con que Homero define el arte de Calcante es atribuida por Hesíodo, en la *Teogonía*, a Mnemosyne: ella sabe —y canta— *todo lo que ha sido, todo lo que es, todo lo que será*. Detienne[5] asimismo ha hecho observaciones importantes al respecto, subrayando que en la poesía griega arcaica la memoria no es solo el soporte material de la palabra cantada, sino que también confiere al verso poético su condición

---

[4] Vernat, J. P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983, págs. 89 sigs.

[5] Detienne, M.,*Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 21-38.

de palabra mágico-religiosa, le garantiza su privilegio de decir la Verdad. Este es el sentido del testimonio de Hesíodo en la *Teogonía*, cuando proclama que las Musas le enseñaron "un hermoso canto, en el Helicón", diciéndole que sabían contar mentiras semejantes a la realidad, pero cuando querían sabían cantar verdades.

Particularmente significativa para la comprensión del sentido atribuído a la *palabra cantada* —acepción con la cual el término mou=sa se emplea en época clásica, además de designar a la fuerza divina inspiradora— es la referencia a los nombres dados a estas divinidades. Detienne[6] las estudia a partir de un antiguo relato transmitido por Filón de Alejandría, según el cual, después de que el Creador había acabado el mundo entero, preguntó a uno de los profetas, si había alguna cosa que hubiera deseado que no existiera. El otro respondió que todo era perfecto, pero que faltaba la palabra laudatoria to\n e)paine/thn... lo/gon. El Padre de Todo lo aprobó y creó el linaje de las cantoras llenas de armonía, nacidas de una de las potencias que le rodeaban, Memoria (Mnh/mh) a la que el vulgo llama Mnemosyne. Este relato muestra la estrecha solidaridad entre las Musas y la palabra cantada —entendida como elogio o alabanza. Los nombres atribuídos a las hijas de la Memoria desarrollan, como indica Detienne, "toda una teología de la palabra cantada. Clío connota la gloria (kle/oj) de las grandes hazañas que se transmiten a la posteridad gracias al poeta. Talía alude a la fiesta, condición social de la creación poética; Melpómene y Terpsícore despiertan las imágenes de la música y la danza". Polimnia (de po/luj *mucho* + u(/mnoj, *canto*) expresa la múltiple variedad de la palabra cantada y Calíope, la belleza y resonancia de la voz (kalli-oph/ *que tiene una bella voz, que resuena gratamente).* Incluso otras denominaciones como la referida por Pausanias (IX,29,2-3) sirven para situarnos ante una de las cuestiones más comúnmente debatidas en la teoría literaria clásica: la relación entre el ingenio o la inspiración y la ejercitación, la disciplina, mele/th, pues los nombres dados a las tres divinidades que habitaban el Helicón eran *Melete, Mneme* y *Aoidé*. Nombres, los dos primeros, designativos de distintos aspectos de la función poética y el último del

[6] Detienne, o.c.,págs.23-24.

opus, el poema concluído gracias a la memoria y a la concentración y ejercicio mental.

Son los servidores de las Musas, los poetas, quienes a través de la alabanza garantizan la memoria de las hazañas de los héroes , o con la censura, se la niegan. También el plano teogónico sirve a Detienne para dar cuenta de la estrecha relación existente entre Memoria/Olvido; Censura (*Mômos*) / Alabanza y situar asimismo, el papel de la *Alétheia*, la Verdad. Momos, la reprobación, es hijo de la Noche y hermano de *Léthe*, el Olvido. Frente al silencio, la oscuridad, está *A-létheia*, que es etimológicamente la negación de lo oculto, del Olvido: *Léthe*, proviene del verbo lanqa/nw=estar oculto. Lo cual equivale a decir que la Aletheia, sinónimo de luz, brillo, no tiene una función distinta de la memoria, y por ello, el poeta es "maestro de verdad"[7].

Sin embargo, no está excluída la posibilidad de que la palabra sea engañosa, de que su seducción y encanto conduzcan a la falsedad , de que el poeta sea *pseudés*. El proemio de la *Teogonía*, citado más arriba, pone en boca de las propias Musas la doble posibilidad de la palabra. Aceptarla como seducción y engaño, o tratar de reinstaurarla en la búsqueda de la Verdad, serán las vertientes en las cuales la encontraremos en nuestro recorrido por los principales exponentes de la teoría literaria clásica.

La concepción del quehacer artístico como mímesis

Así como las formas y modos de comunicación de la poesía fueron diferentes, también la concepción del quehacer artístico fue distinta de la que tenemos en tiempos modernos, en los cuales este es concebido como un hecho creativo estético. Por el contrario, la reflexión general de los antiguos sobre el origen y esencia del arte se centra sobre la idea fundamental de la mímesis, entendida como un proceso heurístico-imitativo de reproducción de datos de la natura-

[7] Detienne,o.c., pág.35.

leza y de la vida humana, pero asimismo de los modelos poéticos tradicionales[8]. Toda actividad artística, tanto poética como musical o figurativa, es entendida como imitación de datos concretos visuales o auditivos de la realidad. Tal concepción, según Gentili, está formulada concientemente en la cultura del s. V: imitar en el sentido de actualizar, mediante la voz, la danza y el gesto, acciones y voces de animales y hombres o en el arte figurativo, "imitación" como la réplica realista, con materiales inanimados, de un objeto visible.

El significado de los términos utilizados en la etapa preplatónica, para expresar esta concepción —el verbo `mimei=sqai`, los sustantivos `mi/moj, mi/mhma`— ha sido estudiado por Gerald Else en su artículo *Imitation in the fifth century*[9], cuyas principales conclusiones considero provechoso incorporar a esta exposición. En primer lugar porque, como afirma Else, si bien es cierto que una teoría de la mímesis adquiere en Platón —y luego en Aristóteles— su complejo desarrollo, su comprensión puede aclararse a través de las acepciones que primitivamente tuvieron los vocablos mencionados. El verbo se halla por primera vez en el *Himno a Apolo Delio* (v. 163) donde se dice del coro de las doncellas de Delos que "sabían *imitar* (`mimei=sqai`) las voces y el inintelegible discurso de todos los hombres". La imitación —por medio del canto y la danza— abarca las características lingüísticas y los movimientos. Como indica Gentili, se trata de "un reproducir con arte, voces y lenguajes que no son los propios ante el público extranjero de los jonios reunidos en la isla para su gran fiesta", de tal modo que "cada uno podía creer que él mismo hablaba, tan bellamente estaba articulado el canto" (v. 164). El siguiente pasaje citado por Else es el verso 564 de las *Coéforas* de Esquilo, en el cual Orestes dice que él y Pílades "emplearán un acento parnasio, imitando el sonido del dialecto focense". Si bien

---

[8] Gentili, B., o.c., pág. 24; cfr. De Angeli, S. "Mimesis e Techne", en *Quad. Urb.*, 28, 1, 1988, págs 27-45.

[9] En *C. P.* ,vol. LIII, No.2, Abril 1958, págs. 73-90. Este artículo objeta los puntos de vista de Hermann Koller quien sostiene que el sentido del término "mimesis" no es "imitación" sino "expresión", "representación", Formwerdung de sus diversos comportamientos éticos.

no se trata de canto y danza, la imitación por medio de la voz, se refiere, de manera similar al texto del Himno, a la reproducción de la manera de hablar de otro pueblo. Luego el autor examina los tres usos del verbo en Píndaro, correspondientes: 1) a la *Pítica* 12, v.21, donde se dice que Atena ha inventado las modulaciones innumerables de la flauta (*aulos*) para imitar, con este instrumento, los lamentos que lanzaba Eurílo. Este instrumento precisamente (*Rep.* de Platón 399d.), podía imitar los variados timbres de la voz humana, en tanto que la lira no podía hacerlo. 2) El segundo texto pertenece al fragmento de un *parthenion*, en el cual se habla de que las doncellas imitarán con su canto la música de la flauta. 3) El tercero, fragmento de un hiporquema, se refiere a la imitación de una cacería, que incluye las acciones del perro y su presa.

Los ejemplos del empleo de mi/mhma se encuentran en dos fragmentos de Esquilo en los cuales Else demuestra que es equivalente de *réplica, imagen, efigie*, es decir, un objeto, hecho con medios materiales, que se semeja a otro.

Para concluir, indica que mi/moj era una palabra de poco uso en jónico-ático, mientras mi/mhma, como mimei=sqai, comenzaban a naturalizarse alrededor del 450 a.C., y propone tres acepciones:

1) un sentido protodramático: representación directa de apariencia, acciones y/o voces de hombres o animales mediante el lenguaje, el canto y/o la danza .

2) un sentido ético: imitación, en general, de la acción de una persona por otra, sin representarla.

3) Solamente para el vocablo mi/mhma : réplica, imagen o efigie de una persona o cosa en forma material.

La asimilación de artes figurativas y musicales

La asimilación de las artes figurativas y las musicales en cuanto procesos imitativos de concretos datos visuales o auditivos de la realidad, dará lugar a una comparación o aproximación de ambas, tradicional en el mundo clásico: *ut pictura poiesis* (*la poesía es como la pintura,* según la expresión horaciana). La formulación de Simónides

de la pintura como *poesía silenciosa* y de la poesía como *pintura hablante* expresa esta idea de que el poeta y el pintor trabajan con imágenes que el primero representa a través de la expresión verbal y el segundo a través del diseño y del color[10]. Sin embargo, esta analogía no significa que los antiguos propusieran una total identificación de las dos artes: la comparación busca a menudo poner en evidencia las diferentes posibilidades del proceso imitativo, que pueden conducir a la producción de obras artísticas de distinto género o, aún dentro de un mismo género a resultados diferentes, según sean los medios de imitación, el objeto imitado o el modo de realizar la imitación, criterios utilizados, como veremos, por Aristóteles en la *Poética.*

Pero, por otro lado, es interesante observar cómo las diferencias entre ambas artes se sitúa en la relación de cada una de ellas con el receptor o destinatario, en cuanto a la distinta capacidad comunicacional y a las diferentes potencialidades expresivas[11]. En este sentido la afirmación de la mayor eficacia comunicativa de la poesía respecto de las artes figurativas se encuentra bastante extendida en la cultura griega, y está implícita en la frase de Simónides.

De Angeli subraya el sorprendente "reconocimiento del carácter semiótico del producto artístico" en base al pasaje de las *Memorables* de Jenofonte, en el cual Sócrates afirma que el pintor, a fin de pintar bellas formas, como no es posible encontrarlas en uno solo, reúne de entre muchos individuos, los aspectos mejores de cada uno, logrando así que las imágenes de los cuerpos aparezcan bellas en su conjunto (III, X, 2-3). La obra de arte, continúa De Angeli, no refleja al mundo como un espejo, "transforma la realidad en signos, la llena de significados y se convierte así en un medio de conocimiento de la misma"[12]. Pero hay además en el mismo fragmento de Jenofonte, otro aspecto importante, la insistencia en mayor gozo o deleite (te/ryij) de quienes contemplan (qew/menoi) la obra pictórica en la medida en que esta sea capaz de imitar los senti-

---

[10] De Angeli, o. c., pág. 29.

[11] Manieri, A., "Il rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi" en *Quaderni Urbinati*, n. s. 50, N.2, 1995 (79 s .c.), págs. 133-140.

[12] De Angeli, o. c., pág. 32.

mientos experimentados por los hombres mientras realizan las concretas acciones figurativizadas, tales como el rostro amenazante del combatiente o el gozoso del triunfador (III, X, 8-9). Si bien antes ha establecido que la contemplación de hombres en quienes están reflejados caracteres provistos de los más bellos sentimientos es más placentera que la de aquellos que reproducen sentimientos vergonzosos o despreciables, no existe en este caso la expresa condena platónica, sino más bien un reconocimiento a la necesidad de representar "sentimientos del alma", y a la capacidad del escultor de lograr que las estatuas parezcan vivas, imitando las formas y modos de actuar de los seres vivos (`toi=j tw=n zw/ntwn`)[13]. El *Encomio a Helena* del sofista Gorgias, cuyos principales pasajes serán comentados en el capítulo correspondiente, no sólo remite la reacción emocional del público al poder de la palabra, sino asimismo al producido por pintores y escultores cuyas obras, concluyendo acabadamente un solo cuerpo de muchos cuerpos y colores, ofrecen una "agradable contemplación a la vista", logrando que unas veces sufra (`lupei=n`) otras desee (`poqei=n`). La segunda característica que se deriva de los pasajes de Gorgias y Jenofonte es la de un todo o estructura acabada, donde los múltiples aspectos de los modelos (que podríamos identificar con los datos visibles de la realidad fenoménica), a través de un proceso de selección, se han integrado en un nuevo producto, que por eso mismo no es copia ni reflejo.

La noción de lo prépon

Creo que la exposición anterior permite ir destacando cuáles son las condiciones de la belleza artística más conspicuas y representativas no sólo de criterios estéticos, sino de una auténtica cosmovisión que se forjaron en el mundo clásico y cuya pervivencia puede rastrearse en la tradición de él proveniente.

---

[13] Destaco este aspecto por la importancia, a lo largo de la tradición literaria, de la concepción de organismo vivo que debe caracterizar a una obra para lograr su perfección.

Una primera respuesta se halla en las nociones de unidad, armonía y coherencia que el griego consideró esenciales en toda obra humana, en razón de que ellas provenían, según entendieron, de las leyes o modelos que podían observar en el universo. Los artistas humanos deben imitar el modo de actuar del Primer artista (el Demiurgo) al construir el mundo material y espiritual, ya que él "*modeló el cosmos a fin de hacer de él una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y mejor*" (*Timeo* 29a).

Previamente es pertinente una referencia al campo semántico, pues algunos términos se han constituido en verdaderas categorías del criticismo literario en la antigüedad. Entre ellos se encuentra, como lo veremos, pre/pon, que los tratadistas latinos tradujeron por los vocablos *decorum, decens, aptum,conveniens.* Si bien en los tratados de retórica lo *prépon* o *aptum* se desarrolla en la sección correspondiente a la *elocutio*, como una de las *virtutes* de la expresión —pues, como indica Lausberg [14], es en la concreción elocutiva donde mejor se transparenta la adecuación o armonía— el mismo abarca también las otras fases de elaboración de la obra y, en términos generales, puede definirse como LA ARMÓNICA CONCORDANCIA de todos los elementos que componen el discurso (o texto) o tienen relación con él, tales como: tema, lenguaje, público, poeta u orador, circunstancias de tiempo y lugar que rodean la interrelación comunicativa. En griego, habitualmente el término aparece asociado, en una casi sinonimia con el verbo a(rmo/ttein o los adjetivos a(rmo/tton, a(rmosto/j, a)pto/menon: armónico, ajustado, adaptado, proporcionado.

En lo que respecta al término to\ pre/pon es la forma sustantivada del participio de presente del verbo pre/pein, cuyo significado inicial es *distinguirse, hacerse notar*, y se emplea especialmente referido a las cualidades o aspecto exterior agradable de una persona, y a objetos que se destacan por su brillantez, luminosidad o sonoridad.

De esta primera deriva la acepción de *anunciar por su exterior, tener un aire de, parecer* y *ser propio de, adecuado, de buen gusto, ele-*

[14] Lausberg, H., o. c., , pág. 377.

gante y por último, *convenir*. En este sentido, se usa para referirse a lo *conveniente* en cuanto a la acción, gestos, apariencia, palabras de los hombres, de acuerdo con sus variadas condiciones de sexo (hombre / mujer), edad (joven / viejo), estatus social (libre / esclavo), profesión, y en general, a las cualidades de seres u objetos, para indicar cómo deben mostrarse o expresarse apropiadamente[15]. Es necesario subrayar que las cualidades exteriores de belleza y conveniencia, implican una correspondencia con la "fisonomía" moral, es decir la conjunción de los valores éticos y estéticos: lo "bello"es a la vez, "bueno".

Íntimamente unida a esta noción, se encuentra la de `kairo/j`, vocablo que no tiene correspondencia en otras lenguas, y cuya primera acepción es: *medida conveniente, justa medida*, y con valor temporal, *momento conveniente u oportuno, tiempo favorable.* Conocer el momento justo en que es preciso actuar es —según testimonios antiguos— una máxima de vida, atribuída a Pítaco:

`kairo\n gnw=qi`(*conoce el momento oportuno {en que es preciso actuar}*)

Con este sentido la emplea Hesíodo, cuando dice: *observa la medida; lo conveniente es en todo, lo mejor:* Erga 694.

Este valor de mesura que concede armonía y belleza , se observa en otra máxima muy conocida adjudicada al sabio lacedemonio Quilón:

`mhde\n a)/gan, kair%= pa/nta kala/`

nada en exceso: en la justa medida todo es bello..

En el capítulo sobre el sofista Gorgias haré referencia a este concepto, que los pitagóricos aconsejaban como norma de conducta para lograr el equilibrio de sentimientos, afectos o instintos opuestos, en respuesta a su ideal de armonía y proporcionalidad.

Píndaro lo convierte en la ley de su creación poética; en la *Pítica* IX, 76-79 se refiere al *kairós* como la norma determinante de la proporción:

`a)retai\ d / ai)ei\ mega/la polu/muqoi,`
`baia\ d / e)n makroi=si poiki/llein`

[15] Camarero, A., *La teoría ético- estética del decoro en la Antigüedad,* Bahía Blanca, Edit. de la Universidad del Sur, 2.000, pág. 9.

a)koa\ sofoi=j.? o(de\ kairo\j o(moi/wj?
panto\j e)/xei korufa/n

Las grandes virtudes inspiran muchas palabras, pero los sabios escuchan un relato breve adornado con arte; y la ocasión oportuna es en todo lo mejor

El poeta concibe su quehacer como un transitar por senderos adecuados, tal como lo indica la *Pítica IV*, 247 sigs:

makra/ moi nei=sqai kat a)macito/n, w(/ra
ga\r suna/ptei kai/ tina
oi)=mon i)/sami braxu/n pol-
loi=si d' a)/ghmai sofi/aj e(te/roij.

muy largo sería seguir andando por el sendero mayor; el tiempo es escaso; conozco un sendero breve y guío a muchos otros hacia la "sabiduría".

Ante los múltiples aspectos ofrecidos por la leyenda o el mito, la "sabiduría" o habilidad artística del poeta consiste en seleccionar, suprimir, modificar, a fin de captar en una unidad armónica aquellos que reflejan los más altos valores de verdad y belleza y son asimismo, los más adecuados a la ocasión en la cual se ejecuta su canto.

3

Gorgias: Seducción y persuasión de la palabra

El diálogo platónico que lleva el nombre de Gorgias y en el cual se debate sobre la retórica, ha transmitido la figura de un anciano maestro, creyente en la fuerza persuasiva de la palabra, pero incapaz de defenderla. Sin embargo, el famoso sofista no se habría reconocido en esta caricatura y se cuenta que, tras leer el diálogo, habría comentado: "¡Cómo sabe burlarse Platón!"[1].

La celebridad adquirida por el Gorgias real, natural de Leontium, en Sicilia[2], no se limitó a sus enseñanzas a prestigiosos personajes de la vida ateniense, como Alcibíades, Critias o Tucídides, sino que los discursos pronunciados en su vida itinerante, como la de otros sofistas, lo hicieron acreedor de una estatua en oro macizo.

Lenguaje y realidad

Podría decirse que la seducción de Gorgias sigue ejerciendo su influencia en nuestros días, ya que, pese al estado fragmentario de la obra del sofista, son numerosas las interpretaciones y revaloraciones de sus textos, por quienes ven en él el precursor de

---

[1] Romeyer-Dherbey, G., *Les sophistes*, Paris, P.U.F, 1985, pág. 33.

[2] No hay datos muy precisos, pero se estima que nació entre el 486-480 a.C. y que murió más que centenario.

[3] Seoane Pardo, A., "La filosofía como retórica. Actualidad de Gorgias" en *Retórica,Política e Ideología*,vol. III, Salamanca, 2000, pág. 189.

teorías muy actuales sobre el lenguaje o, en términos más amplios, sobre el discurso. En primer lugar, la relación entre lenguaje y realidad, plano en el cual, como afirma Seoane Pardo[3],Gorgias desarrolla "una modernísima teoría del lenguaje en la que pone de manifiesto tanto los elementos positivos como los negativos, llevando a cabo una verdadera crítica de la razón lingüística". El pensamiento de Gorgias sobre el conocimiento y la realidad se define por oposición a la filosofía eleática y a su principal exponente, Parménides. Gorgias revierte la argumentación del Poema parmenídeo sobre la identificación de ser, pensar y decir. Recordemos las afirmaciones del filósofo eleático: "pues tú no podrás conocer el no-ser, lo cual no es posible, ni podrías expresarlo" (DK B2, 7-8). "Es menester decir y pensar lo que él es, pues es posible que él sea, pero la nada no es posible…La primera cosa es el pensar y la existencia (de lo pensado)" (DK B6).

Gorgias fue el primero en mostrar lo inaprehensible de la realidad a través del lenguaje o, dicho de otra manera, que existe un abismo entre la realidad y las palabras con las cuales la mencionamos.

El tratado gorgiano , titulado Sobre el no-ser, o sobre la naturaleza, en clara imitación del Poema de Parménides[4], se organiza en base a tres tesis: 1) nada es; 2) si algo es, es incognoscible; 3) si fuera cognoscible, no podría ser comunicado. Esto no significa que Gorgias quiera demostrar "lo contrario de lo afirmado por el autor del Poema, sino mostrar cómo el lenguaje permite construir infinidad de discursos coherentes, de los cuales sin embargo no podemos hacer ni cómplice ni prisionera a la realidad por un simple capricho de nuestra voluntad"[5]. De hecho, a lo que se apunta es a la imposibilidad del lenguaje de comunicar "las cosas". El hablante dice, pero no expresa ni un color ni una cosa[6]. Lo que comunicamos a los demás no son las "cosas", sino sólo discurso, lenguaje (*lógos*), "que es algo muy distinto de las sustancias y los seres" (D.K.3, 84).

---

[4] A los fragmentos referidos por Sexto Empírico se añaden los del pseudo-aristotélico *De Melisso Xenophane et Gorgia.*

[5] Seoane Pardo, A., o.c. pág. 89.

[6] Mondolfo, R., *El pensamiento antiguo,* Buenos Aires, Losada,1942, I, págs.138-139.

El poder de la palabra

Pero si la palabra no puede captar la realidad ni menos transmitirla a los otros, ¿de dónde proviene su eficacia, ya que Gorgias es el primer sustentador del poder de la palabra, "poderoso soberano, que con un cuerpo diminuto es capaz de realizar obras divinísimas"? Pese a la atribución al sofista de una *téchne* retórica (de la que no queda nada), la respuesta se encuentra en una obra con una intención muy distinta: el Encomio a Helena, uno de dos discursos llamados "paradojales" de nuestro autor (el otro es la Defensa de Palamedes). La finalidad del encomio es eximir a la lacedemonia de la censura por adulterio, y para su demostración Gorgias enumera cuatro causas idénticamente independientes de su voluntad: 1) actuó por designio de los dioses; 2) fue víctima de violencia; 3) fue persuadida por las palabras (lo/goij) ; 4) se enamoró a la vista de Alejandro. Cuando el sofista desarrolla la tercera posibilidad encontramos uno de sus fragmentos más citados, en el cual se combinan dos conceptos fuertemente imbricados: persuasión (pei/qw) y seducción o engaño (a)pa/th). El fragmento aludido es el siguiente: *si fue la palabra la que persuadió y sedujo su alma, tampoco debe culpársela…pues la palabra es un poderoso soberano que con un cuerpo diminuto e imperceptible puede realizar obras divinas, tanto hacer cesar el temor como suprimir la pena y engendrar gozo y aumentar la compasión* (8).

El ámbito de acción del *lógos* reside en su capacidad de modificar sentimientos y conductas, en su valor persuasivo y psicagógico, es decir, de conmover y arrastrar el alma.

Conviene resaltar que Gorgias coloca el foco de la atención en el *lógos*, la palabra, independientemente de su uso en prosa o verso. Al definirlo como "poderoso soberano" que tiene la capacidad de: hacer cesar el temor, suprimir el dolor, producir alegría", Gorgias le atribuye el mismo poder eudamonístico y psicagógico que los pitagóricos otorgaban a la música, pero rompiendo la antigua unidad de lo/goj, r(uqmo/j y a(rmoni/a aísla al *lógos*, atribuyéndole a él solo este poder[7]. Nuestro sofista será quien realice por primera vez

[7] Lens Tuero, J., "Historiografía helenística" en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo*, Madrid, 1983, pág. 323.

la interpenetración de prosa y poesía, pues suprime los límites entre una y otra al afirmar, en el mismo *Encomio a Helena* que la poesía es palabra (*lógos*) con medida (9), y extender, por ello, a la prosa, recursos y figuras hasta entonces considerados propios de la composición poética, y que la tradición posterior denomina "figuras gorgianas"[8]. Entre las más significativas se encuentran la parisosis, parison o isocolon, es decir, la yuxtaposición coordinada de dos o más miembros, que muestran el mismo orden en sus elementos respectivos. Es frecuente la antítesis entre los miembros (cola), acentuada por el homoioteleuton, consistente en la igualdad de los sonidos finales (h)\ bi/ai a(rpasqei=sa h)\ lo/goij peisqei=sa), lo cual constituye un efecto similar a nuestra rima. Puede presentarse también aliteración, así como polyptoton, reiteración de la misma palabra en diferentes casos, polla\ de\ polloi=j pollw=n e)/rwta kai\ po/qon e)nerga/zetai pragma/twn kai\ swma/twn (*Helena* 18). La osadía de Gorgias en el uso de metáforas y vocablos compuestos será criticada en dos pasajes de la *Retórica* por Aristóteles, quien aspira para la prosa un lenguaje menos "poético"(1405b 3-4 y 1406b 4).

Seducción-engaño y verdad

El pasaje arriba citado acerca de los efectos de la seducción / persuasión ejercidos por el *lógos* ha sido puesto en relación con otro fragmento proporcionado por Plutarco (82 B 23 DK) en el cual se habla del florecimiento de la tragedia como un relato y espectáculo maravillosos porque creaba y ofrecía a través de mitos y pasiones, un engaño, como dice Gorgias, de tal naturaleza que quien engaña (a)path/saj) es más justo (dikaio/teroj) que quien no lo hace (mh\\ a)path/santoj), y quien es engañado (o(a)pathqei/j) es más sabio (sofw/teroj) que quien no es engañado."

Gentili destaca que "di/kh di/kaioj implican la noción precisa de equilibrio en la mutua correspondencia de acción y reacción entre agentes naturales y humanos"[9]. La sabiduría de quien se deja

---

[8] Norden,E., *La prosa artística griega*, México, UNAM, 2.000, pág. 27.

[9] Gentili, B., *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona,1996,pág. 123.

engañar, es decir, los espectadores, consiste en ponerse en el mismo plano que el poeta y adherirse emocionalmente a la situación que propone el texto. Segal comentando el mismo pasaje de Gorgias, incluye una explicación que va más allá de la idea de emoción compartida, al afirmar que el logro de la ficción representada consiste en transmitir su verdad explotando la aceptación de la audiencia de "the appereances that in fact knows to be a lie"[10]

Este sirve para advertir que el término "engaño" no puede identificarse con error y falsedad, y que el pensamiento gorgiano se sitúa en una línea novedosa respecto al tradicional enfrentamiento entre "verdad" y falsedad, ya presente en Hesíodo y reiterado en Jenófanes y Píndaro. Coincido con la posición de G.Casertano de que los conceptos de verdad y error no son ajenos al pensamiento gorgiano, sino que adquieren en el sofista un nuevo valor, representativo de "estímulos para profundizar problemáticas fundamentales del actuar humano".[11] Casertano analiza la utilización del término *aletheia*, empleado en tres ocasiones en el *Encomio* , de los cuales considero los iniciales los más significativos: en el primer parágrafo, se expresa claramente el "adorno (ko/smoj) del discurso es la verdad a)lh/qeia"(11.1). A menudo en mis cursos de Teoría Literaria, he insistido en este párrafo, dejado de lado habitualmente por los comentaristas. Mi adhesión a las propuestas de la semiótica greimasiana[12] sin duda reforzaban la interpretación sostenida también por el filólogo italiano: la verdad no es algo externo, sino que se construye con el discurso, es su resultado. A continuación Gorgias establece cuál es la verdad que pretende

---

[10] Segal, Ch., *Interpreting Greek Tragedy*, Princeton, Cornell University Press, 1986, pág. 264.

[11] Casertano,G., "Palabra,verdad y engaño en Gorgias de Leontinos", en *Silencio, palabra y acción* (edit. Grammatico, G., Arbea, A. Ponce de León,X.) , Sgo. de Chile, Univ. Metropolitana de Ciencias de la Educación,págs.69-81.

[12] Greimas, A.J., Courtés, J., *Sémiotique,Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, s.v. "verité":lo "verdadero se sitúa en el interior del discurso, pues es el fruto de operaciones de veredicción, lo que excluye toda relación (o toda homologación) con un referente externo.

construir en este discurso concreto, el *Encomio de Helena*: decir correctamente lo que se tiene que decir y refutar a los detractores de Helena, los poetas a quienes se les concede crédito, y la mala fama del nombre de la heroína.Para ello utilizará un método, una estructura argumentativa (logismo/j), —la cual servirá de ayuda al *lógos*—, mostrando y demostrando la verdad, para hacer cesar la ignorancia de los detractores y mentirosos (yeudome/nouj) (2). La interpretación de la génesis del hecho —la huída de Helena— será, por tanto, opuesta a la transmitida por los poetas, a la cual apenas alude, "declarando que no lo quiere tratar y dando una importante justificación teórica de su elección"[13]. El decir, a quien sabe lo que sabe, añade confianza (pi/stin), pero no procura gozo (te/ryin). Por esto, continúa Gorgias, superado con el discurso, el tiempo de entonces, expondré las causas por las que era verosímil (ei)ko/j) que ocurriera la salida de Helena hacia Troya (4)

La explicación e interpretación de las causas del hecho ya conocido es la que deleita al hombre que indaga, a través del discurso, pero es una interpretación probable, verosímil.

Generalmente se ha sostenido que la interpretación de la tercera causa del hecho (persuasión y engaño por medio de la palabra) se realiza en dos niveles: primero, los efectos del discurso poético (que operaría mediante la *apate*) y luego los del discurso retórico (cuyo medio es la persuasión) [14]. Ello implicaría de hecho una escisión en la teoría gorgiana de que la poesía no es sino un caso particular del logos, diferenciado de otros discursos sólo por la presencia del metro. Por ello, adhiero a propuestas como las de Hardy[15], de que la poesía es una de las especies del omnipotente logos, o dicho en la novedosa fórmula de este autor: *logos is logos is logos*, coincidente con el propio Casertano, al decir que "todos los discursos se explican y actúan del mismo modo". Si hubiera que resumir todos los tipos de *lógoi* en una categoría, sería más apropiado decir que todo es retórica.

---

[13] Casertano,o.c., pág.72.

[14] Plebe,A. *Origini e problemi dell' estetica antica*, Milán, 1959, pág.47.

[15] Hardy,R. *The birth of Rhetoric*,London and New York,1996, págs. 39-46.

La poesía, a través del engaño,consistente en el relato y exhibición de las fortunas y adversidades padecidas por otros[16], tiene la capacidad de suscitar en el alma de quien escucha y hacer experimentar como propios, el sufrimiento y la alegría ajenas, pero no de forma genérica, sino con una intensa reacción psicosomática: fri/khperi/foboj (un estremecimiento de temor), e)/leoj polu/dakruj (una compasión llena de lágrimas) y una añoranza que se complace en el dolor (po/qoj filopenqh/j). La explicación de estos efectos se halla en que "el alma ha padecido, por efecto de los discursos, su propio padecimiento (pa/qhma)".

La otra especie de *lógos* que tiene la capacidad de cambiar sentimientos es la magia: los encantamientos inspirados que operan a través de la palabra e)/nqeoi dia\ lo/gwn e)p%dai/- son portadores de placeres y liberadores de dolor

En efecto, añadiéndose a la opinión del alma, la potencia del encantamiento, la emblandece y persuade y arrastra con su fascinación-gohtei/a (10). Se discute si Gorgias asimila los efectos de la palabra poética a los de los encantamientos[17]; sin duda la acumulación de los tres verbos empleados (emblandece y persuade y arrastra) desdibuja la diferencia entre efectos psicagógicos y persuasorios y afirma la posición ya expresada anteriormente: Gorgias no hace distinciones entre la forma de actuar de los distintos tipos de *lógoi*.

Discurso y opinión

Un aspecto importante de este fragmento es la afirmación de que la fascinación transmitida por las palabras se añade a la *doxa*, es decir a la opinión, que es el estado previo del alma, la impresión inmediata y no reflexiva del momento. El discurso —en cualquiera de sus manifestaciones, razonamiento lógico y a la vez, fascinación y magia— es el factor de cambio que opera sobre el alma.

---

[16] Este texto se complementa con el fragmento referido por Plutarco sobre los efectos de la tragedia.

[17] Romilly, por ejemplo, acentúa el primer aspecto.

El parágrafo 10 concluye "se han encontrado dos técnicas de fascinación y magia, que consisten en errores del alma (yuxh=j a(marth/mata) y en engaños de la opinión (do/chj a)path/mata), cuya explicación más difundida ha sido que Gorgias aludía a las dos artes: poética y retórica. En verdad, nunca me pareció convincente, pues insistía en una división en dos tipos de discursos extraña al pensamiento gorgiano, y en segundo lugar, porque en el contexto siguiente, se menciona claramente la posibilidad de un discurso mentiroso, falso (yeudh\j lo/goj). Asimilar el sentido de a(marth/mata y a)path/mata, como si se tratara de términos empleados para buscar simples recursos rítmicos, era además, desdeñar el valor positivo atribuído a la *apate*, claramente manifestado en el pasaje transmitido por Plutarco ("quien se deja engañar es más sabio"). Con bastante cautela, pues sin duda el peso de las "autoridades" era muy fuerte, me atrevía a sugerir, en mis cursos, otra interpretación: la referencia a dos tipos de utilización de la fuerza persuasiva e incantatoria de la palabra: por decirlo con la fabulación aristofanesca, un *lógos* justo frente al injusto. Abiertamente se pronuncia por esta interpretación Casertano, y a ella apunta Hardy al afirmar "errores y engaños son te/xnai y en la medida en que los *lógoi* son instrumentos, diversas artes pueden poner la inherente *dýnamis* del *lógos* a actuar". Una peculiaridad que me ha parecido interesante destacar a lo largo de la historia del arte retórica, es la autoconciencia de su dualidad. El propio Aristóteles no descarta la posibilidad de un empleo perverso de la técnica retórica, sin que esto signifique que sea el arte, y no su utilización por parte de los hombres, la que deba ser acusada, pues ello "ocurre con la mayoría de las cosas buenas, tales como fortaleza, salud, riqueza, mando, de las cuales se puede sacar provecho con un uso correcto, o causar daño por un uso incorrecto "(*Rh*.I,1,13-14)

Si el engaño podía ser calificado de justo, lo era por el sentido de correspondencia o equilibrio, en la medida en que los oyentes aceptan el discurso y están dispuestos a cambiar sus disposiciones. El discurso erróneo o falso no pretende modificar la opinión, de por sí falaz e incierta (sfalera\ kai\ a)be/baioj) sino fortalecerla en su ignorancia: "cuántos y cuántos persuaden y han persuadido

usando un discurso mentiroso”(11) Esta persuasión del discurso falso constriñe la voluntad de la misma manera que un acto de violencia, y es por ello, el efecto perjudicial de la *peitho*. Pero como se aclara en el §14 E el lenguaje es equivalente a una medicina (fa/rmakon): “de la misma manera actúa la fuerza de la palabra sobre la disposición del alma, que la fuerza de los medicamentos sobre la naturaleza de los cuerpos; unos eliminan la enfermedad, otras la vida; así también unas palabras producen tristeza, otras placer, otras temor, unas inspiran coraje en los oyentes, otras mediante una maligna persuasión emponzoñan y engañan el alma.

La transformación de la opinión a través de otras especies de *lógoi* persuasivos se desarrollan en el parágrafo 13, donde se abarcan los discursos científicos de los estudiosos de los fenómenos naturales (*meteorológoi*), capaces con sus demostraciones de hacer ver (y creer) lo que es increíble e invisible a los ojos de la opinión común. En segundo lugar, los conflictos necesarios en la vida civil, que se realizan a través de discursos, en los cuales un solo discurso, escrito con arte, aunque no fuera verdad, deleitó y persuadió a la multitud. Finalmente, las agradables contiendas de los discursos filosóficos donde se revela cómo la rapidez de la inteligencia hace cambiar la convicción de la opinión (th\n th=j do/chj pi/stin)

Casertano ve en este fragmento la exposición de los efectos positivos de una persuasión puesta al servicio de un programa educativo de formación para la vida política y cultural, acorde con el ideal de los sofistas. Creo que es válido resaltar,como señala Romeyer-Dherby, que la *dóxa* es el estado del espíritu desagarrado por los contrarios; el saber el estado del espíritu detenido en el aspecto de lo real cuya legitimidad ha consagrado el logos[18]; en Gorgias el enfrentamiento no está entre *dóxa* y *alétheia* sino entre dos modos de conocimiento, por un lado está la *dóxa*, incapaz de síntesis dialéctica; por otro, se impone el *lógos* que domina el alma, superando la imposibilidad de un conocimiento objetivo y privilegiando uno de los contrarios.

[18] Romeyer-Dherbey, o.c.,págs. 41,43.

También Ch. Segal[19] subraya esta condición de propensión al error de la *dóxa*, admitiendo que sin embargo, para Gorgias, la *psyche* humana no posee otra guía. Este estado es el medium psicológico con el cual el *rhétor* trabaja, la condición para obtener un fácilmente el cambio que hace posible una persuasión decisiva.

Pero, qué es lo que determina el empleo de uno u otro *lógos*, o dicho en otros términos, existe una forma de legitimar uno u otro? Creo que la respuesta se halla en un concepto de larga tradición en la teoría literaria griega: la noción de kairo/j. que hemos definido en el capítulo anterior. Gentili[20], a propósito de su empleo en la Olímpica I,vv.78ss. de Píndaro, ya citada, *el momento oportuno igualmente ocupa la cima de todo*, recuerda que esta norma a la que debe adaptarse en toda circunstancia la acción del hombre, es asimismo la que debe respetar el poeta seleccionando los temas que mejor destaquen la valentía del héroe cantado, y limitando asimismo el discurso a los que mejor expresen la excelencia de la empresa.

La escogencia de uno de los contrarios se hace según esta "ley del *kairós*", es decir, de la sabiduría para determinar la selección,en el momento oportuno, del aspecto que la situación requiere afrontar o desarrollar, razón por la cual, según indica Romeyer-Dherbey[21], el *kairós*, implica, justicia y no simplemente, oportunismo. Esta concepción práctica del tiempo permite considerar la virtud no como una noción abstracta y universal, poco aplicable, sino sujeta a determinaciones de lugar y tiempo, sentido que precisamente le otorgará Aristóteles en su ética.

---

[19] Segal, Ch.,"Gorgias and the Psychology of the Logos", en *H.S.C.P.* 66 (1962), págs.99-155.

[20] Gentili,B.,o.c.,págs. 307-310.

[21] O.c., pág. 50.

4

El criticismo literario en Platón

Platón y la poesía: *Ión, Fedro, República*

La dificultad para afrontar el pensamiento de Platón respecto al problema del arte y específicamente, la poesía o la prosa literaria, reside en el hecho de que no debe esperarse encontrar un cuerpo doctrinario definitivo, pues por la misma naturaleza de los diálogos, cada uno aborda el problema no sólo desde ángulos diferentes, sino con diferentes interlocutores. Por ello, es más certero comentar cada una de las obras en el orden de su producción cronológica a fin de no extrapolar afirmaciones que no serían válidas fuera de su contexto. Estos preliminares me parecen especialmente justificados para uno de los primeros diálogos en el cual no sólo se habla de los poetas, sino que el personaje que le da nombre, y a quien Sócrates pregunta y refuta, es un reconocido rapsoda, es decir, algo así como un profesional de la "performance" y según su propia afirmación, de lo que llamaríamos la exégesis homérica.

Particularmente me produce bastante desconcierto la seriedad con la cual son interpretados algunos pasajes de este diálogo, en especial, los que se refieren a la inspiración poética. Es notable que en la supervivencia de las ideas platónicas, las entusiastas palabras de Sócrates a propósito del arrebato y posesión del poe-

ta, se hayan desgajado de la intención con la cual el filósofo confronta a un envanecido Ión, cuya experticia va quedando paulatinamente reducida hasta la última ironía.

Porque en el fondo, el interrogatorio gira en torno al saber que posee Ión, y como sostiene Else, quizás ningún poeta podría haber respondido a las exigencias de conocimiento en el sentido que Sócrates le da a la posesión de sabiduría.

Entiendo que el comentario del diálogo en su desarrollo dramático, permite ver con mayor claridad estas afirmaciones. Dado que Ión se jacta de su éxito en "ejecutar"la poesía homérica y en dar lecciones sobre ella, Sócrates piensa que debe ser igualmente experto en otros poetas; el rapsoda responde negativamente: si le mencionan a Hesíodo o Arquíloco, no consigue mantenerse despierto. De aquí parte Sócrates para demostrar que, si alguien conoce verdaderamente un arte, debería estar preparado para discurrir sobre todos aquellos que lo practican (sean pintores,u otros artesanos) ; por tanto considera que la dificultad de Ión (533 c) proviene de que lo que él posee no es un arte, sino que actúa por medio de un poder divino te/xnh me\n ou)k....qei/a de\ du/namij 533d, 534c) que se traspasa al rapsoda de la misma manera que la piedra magnética pasa su atracción a un trozo de hierro. Los propios poetas no hablan por *arte, sino inspirados y poseídos* (ou)k e)k te/xnhj a)ll' e)/nqeoi o)/ntej kai\ katexo/menoi(533e). Su estado es similar a aquel en que se encuentran las Bacantes y los coribantes, quienes no están en la posesión de sí mismos (ou)k e)/mfronej 534ª), por lo cual afirma que *el poeta no es capaz de componer hasta que , poseído por el dios, queda fuera de sí y su razón ya no reside en él* (534b) . Estamos aquí ante la noción de "locura poética"; la razón debe apartarse para que la poesía comience. Aún más, Sócrates afirma que el propio poeta en nada contribuye en su canto; todo se realiza por el dios que habla a través de su boca: es un medio, un conducto, una tuba parlante. Pese al estilo "ditirámbico" con el cual Platón elabora este mito sobre la inspiración, no debemos olvidar el comienzo y la intención de demostrar que poetas y rapsodas son seres irracionales, que ignoran lo que hacen. Con este objetivo, construye la tesis de la "inspiración"

con una carga de elevación y absurdo e impregnando todo el diálogo de una fina ironía.[1] Hemos visto en los capítulos iniciales el carácter sagrado de las Musas, hijas de la Memoria, a quienes invoca el poeta, como garantes de la Verdad que transmite. En absoluto la inspiración está concebida como sinónimo de irracionalidad o ignorancia, sino por el contrario como un aval de su sabiduría y competencia técnica. Hay que subrayar que la oposición entre la idea del "entusiasmo"(e)nqousiasmo/j) como contrario al arte y a la razón aparece por primera vez en un fragmento de Demócrito (B 18 Diels) y en el *Ión*. En otros términos, Platón es responsable de la dicotomía entre ambas nociones.

En el resto del diálogo, Sócrates continuará minando la resistencia de Ión a admitir que todas las cosas bellas que está en capacidad de decir sobre Homero, son sólo producto de locura o ignorancia. Las preguntas socráticas , planteadas a partir de pasajes homéricos referidos a diversas "artes" (te/xnai): la conducción de carros, la medicina, la pesca o la adivinación, lo obligan a reconocer que otros (es decir, los médicos, adivinos, constructores) están mejor capacitados que él para hablar con conocimiento de causa sobre estos temas. Una interesante puerta se abre con la idea de pre/pon introducida por Ión como dominio propio: *el rapsoda conoce cuál es la forma de hablar adecuada* (pre/pei 540b) *para un hombre, mujer, libre o esclavo, gobernante o gobernado*. Sin embargo, "la acuciante e indetenible dialéctica de Sócrates"[2], lo lleva a refugiarse en la absurda pretensión de que su conocimiento reside en el arte de la conducción militar, opción escogida para evadir mostrarse como falso o como poseído. Esta "nota surrealista"[3] con la cual concluye el diálogo, afirma la intención de Sócrates de mostrar a Ión como una víctima de la posesión divina.

---

[1] Else ,o.c.,pág. 8.

[2] O.c., pág. 9.

[3] Ibd.

La República y la condena de la poesía

No cabe duda de que la condena de Platón a la poesía por su carácter mimético, es la razón por la cual este concepto se convirtió, a partir de él, en uno de los ejes vertebredores de la reflexión y crítica literaria de la Antigüedad. En el libro II de L*a República*, el rechazo a los relatos de dioses y héroes tales como se encuentran en Homero, Hesíodo y los restantes poetas que *han compuesto esas fábulas ficticias que contaron a los mayores y que aún se cuentan"*, se funda, en primer lugar, en su condición de *mentiras indecorosas* (mh\ kalw=j yeu/dhtai) que en este contexto equivale a un quebrantamiento de lo prépon,[4] en el sentido de que no hay correspondencia entre la imagen representada y el modelo, como *un pintor cuyos retratos en modo alguno se parecen a los modelos que intenta reproducir* (377e).[5] Cuando los poetas pintan a los dioses como responsables del mal de los hombres, o cambiando sus formas, a fin de engañarlos y ponerles obstáculos a sus empresas, contradicen la verdadera esencia divina, es decir, que dios es bueno y solo puede ser causa del bien, y que de ninguna forma querría o podría cambiar, porque sería para tornarse peor.

Como señala Else[6], todo el pasaje está regido por la idea de que la construcción de un relato es o incluye un proceso de reproducción de semejanza, análogo a la pintura.

Si la primera prescripción sobre la representación de dioses y héroes, se refiere al contenido, el segundo nivel corresponde a la forma. En efecto, Platón continúa con la muy conocida clasificación **s**egún la cual, cuanto cuentan los poetas es una narración (dih/ghsij) de hechos pasados, presentes o futuros (392d), en la que

---

[4] En el libro III, la idea de mímesis se expresa concretamente con el verbo, para indicar la falta de adecuación o prépon (ou(/twj a)moi/wj mimh/sasqai) que implica la representación de Zeus llorando y lamentándose por la suerte de Héctor o Sarpedón

[5] Traducción de Antonio Camarero , *República* de Platón, Eudeba, Buenos Aires, 1997[2].

[6] Else, o.c., pág.20.

se emplean ya la narración simple, ya la imitativa (dia\ mimh/sewj), ya ambas, ejemplificada con los 15 primeros versos de la Ilíada. En este caso, el término[7] aparece para designar la representación dramática, es decir, el hecho de que el Narrador desaparece para hacer hablar a los personajes "haciéndonos creer"—según Platón— que son Agamemnón o Crises quienes hablan. *Cuando el poeta habla en nombre de otro, trata de adaptarse en todo lo posible al lenguaje de aquel cuyo discurso anuncia, y adaptarse a los gestos y palabras de otro es imitarlo* (mimei=sqai).*Pero si el poeta no se encubre bajo otro nombre, su composición entera no será imitativa"* (393c).

Esta es la *mímesis* más peligrosa, en tanto que el modo narrativo simple es el menos dañino. Sócrates (395d) muestra que *las imitaciones si se las practica desde la infancia modifican el carácter y la manera de ser, y llegan a cambiar el aspecto físico, la expresión y hasta la misma forma de pensar.* Un rasgo fundamental de la república a que aspira Platón —que se apoya en el principio de justicia— es que cada hombre debe practicar, para hacerlo bien, un solo oficio. Si los guardianes deben imitar algo, sólo serán *las cualidades que les conviene adquirir, la valentía, la prudencia, la piedad, la magnanimidad, no cosas innobles, ni vicios vergonzosos, no sea que la imitación los induzca a ser en la realidad aquello que imitan* (395c). Sigue luego una extensa lista de personas, animales, etc. que los Guardianes no deben imitar: mujeres que fastidian con sus quejas a los maridos, o tratan de rivalizar con los dioses; mucho menos mujeres enfermas, enamoradas o presas de dolores de parto; ni esclavos cumpliendo sus tareas serviles; hombres comunes que se injurian con palabras obscenas, ebrios o sobrios, y cometen toda clase de delitos contra sí mismos y los demás y así sucesivamente. De este modo se concluye que sólo imitará al hombre de bien cuando hace o dice algo bueno, pero no otro tipo de hombres o situaciones, y su *estilo será en parte simple (*solo narración*), en parte imitativo, pero mucho menos imitativo que simple*(396e). Else sostiene que Platón no sólo intenta limitar

[7] Según Else, el uso del término con esta acepción es novedoso, como lo confirmaría el desconcierto de Adimanto, ante la identificación de mi/mhsij con personificación dramática.

la mímesis a objetos dignos, sino que intenta limitarla en absoluto, porque ella implica variedad y multiplicidad, y la variedad y multiplicidad son malas, concluyendo que los historiadores de crítica literaria no han advertido la tendencia simplificadora del filósofo en sus objeciones contra la poesía, la cual está profundamente arraigada no sólo en su concepción de la justicia y el bien, sino en la estructura de la realidad. Según este mismo autor, en todos los diálogos, a partir de *Parménides* y *El sofista*, Platón insiste incansablemente en la unidad e autoidentidad del Ser.

Es por esta capacidad de *adoptar todas las formas e imitarlo todo*, que aquel poeta que se presentara a la ciudad ideal, sería homenajeado como un ser divino, maravilloso, encantador, pero rechazado de ella y enviado a otra,tras ungirlo y coronarlo. Que no es el nivel artístico el criterio de selección, queda manifiesto: *nosotros hemos menester de un narrador más austero y menos agradable, pero que sea útil a nuestro propósito y sólo imite la manera de ser y los modales del hombre de bien*.. (398a-b)

Es bien sabido que el libro X de la *República* insistirá en la condena de la mímesis por su alejamiento en tres grados de la Verdad. Sin embargo, lo que me interesa subrayar es la conciencia del peligro del omnipotente y avasallante poder de la poesía, especialmente la dramática, para suscitar emociones en el auditorio, y para plasmar a su voluntad, el espíritu imprimiéndole o reforzando los valores sustentados a través del mundo de los personajes. Sin duda, la mayor hostilidad de Platón hacia la tragedia– dirigida asimismo contra Homero, por considerarlo el padre de todos los trágicos- se cifra en la explotación del *pathos*.[8] La emociones que Platón repudia especialmente, son precisamente aquellas a las cuales Aristóteles considerará propias de la tragedia: el temor y la compasión, y que

[8]La hostilidad de Platón a la explotación del *pathos* por los tragediógrafos se entronca, según Gould ,en la antigua querella entre poesía y filosofía, las cuales buscan satisfacer dos tendencias esenciales, que luchan dentro del alma humana: la aspiración a la justicia, meta de la filosofía y el deseo de absolución y perdón, meta de la poesía...Gould, Th. *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*, Princeton Univ.Press,1990 pág, IX.

ya constituían los efectos psicagógicos del *logos* poético en Gorgias. Como hemos visto, en el *Encomio a Helena* se le atribuye al *logos* la capacidad de producir en quien lo escucha *un estremecimiento cargado de temor* fri/kh peri/foboj, *una compasión llena de lágrimas* e)/leoj polu/drakuj y *una nostalgia que se complace en el dolor* po/qoj filopenqe/j.

En el Libro X de *La República*, la censura a la poesía tiene por objeto especialmente la manifestación del dolor, la aflicción por el sufrimiento hacia la cual inclinan los poetas sus preferencias miméticas, por cuanto la contemplación del espectáculo de la falta de dominio de sí provoca en quienes lo presencian, un enajenamiento y desviación de la actitud recomendable en el hombre de bien: *al escuchar a Homero, o a un poeta trágico, imitando al héroe sumido en la desdicha* (pe/nqei), *lanzando un largo monólogo entre lamentaciones, cantando y golpeándose el pecho, abandonándonos a nosotros mismos, sentimos placer* (xai/rein) *y acompañamos la representación con simpatía* (605 d). Lo más llamativo de estos pasajes, es la total subyugación o dominio atribuído al poder de la poesía sobre el espectador, a cuyo placer no puede o no quiere escapar : *juzga que gana con ello un placer del cual no quiere verse privada rechazando el poema entero* (606b). Esta actitud es atribuída a un sujeto colectivo, carente de discernimiento, cuyo investimiento semántico es importante destacar, porque si bien representa al público de la tragedia, puede servir para caracterizar el rol temático y la localización del Enunciatario de toda representación mimética: *Una multitud indiscriminada reunida en el teatro* (604e). En este punto, parece casi obligado recordar el pasaje atribuído a Gorgias, donde el efecto de la ilusión dramática creada por la representación trágica es presentada como una relación mutua de emocionalidad en la cual *el que engaña es más justo que el que no engaña y quien se deja engañar es más sabio que quien no se deja engaña*" (82 B 23 D.-K). La sabiduría de quien se deja engañar, es decir, los espectadores, consiste en ponerse en el mismo plano que el poeta y adherirse emocionalmente a la situación que propone el texto, o más aún de admitir la ficción representada por el dramaturgo como una forma transmitir su verdad explotando la aceptación de la audiencia. Obviamente,

Platón no juzga a la audiencia capaz del discernimiento entre verdad y ficción, así como tampoco los poetas quedan exentos de culpa, pues su ficción —si no engaño deliberado— está alejada de la verdad por ignorancia de la esencia de las cosas. En este sentido, es necesario retornar a los pasajes del libro II de *La República*, en los cuales se establece una oposición entre la naturaleza de los dioses y el poeta mentiroso poihth\j yeudh/j, al alegar que aquellos odian *la verdadera mentira* o mentira en el alma, es decir el estado de estar internamente engañados respecto de cómo son realmente las cosas. La mentira expresada con palabras se designa como mi/mhma, es decir, una réplica del estado del alma, una imagen secundaria, en tanto que *la mentira verdadera es la ignorancia que existe en el alma del engañado* (382b-c). P*or no saber la verdad de los hechos, procuramos acercar en lo posible la mentira a la verdad* (382d). Por tanto, el poeta cuenta sus mentiras porque es ignorante de la verdad e intenta que su falsedad se asemeje a ella.

Stephen Halliwell, retomando las críticas platónicas de los libros II, III y X de la *República*, propone una interpretación del sentido de lo "trágico" al cual precisamente se opondría el filósofo. La manifestación del dolor y sufrimiento en los héroes trágicos o épicos , así como su cólera contra la crueldad de los dioses, se correspondería con una visión pesimista del mundo como un lugar adverso a las posibilidades de realización de la felicidad humana. Frente a esta concepción de la vida, gobernada por fuerzas externas, indiferentes y opuestas al hombre, Platón, según Halliwell, intentaría crear una hipótesis alternativa cifrada en la posibilidad de alcanzar la verdadera felicidad, cuya fuente se encuentra en el interior de cada uno y consiste en la elección entre el bien y el mal , meta que puede alcanzarse a través de la filosofía.[9] En este sentido, sirve de sustento la oposición planteada en *Las Leyes* entre la mímesis de los poetas y la de los legisladores, quienes —ante la solicitud de un grupo de actores trágicos de ingresar en su bien gobernada ciudad— advierten que también ellos aspiran a ser

[9] Halliwell, S., "Plato's Repudiation of the Tragic" en Silk, M.S.(ed.) *Tragedy and the Tragic,* Oxford, Univ. Press, 1996, págs. 332-349.

poihtai/ de la más bella y mejor tragedia, y que toda su constitución está construída como una mi/mhsij de la más bella y mejor forma de vida (7,817b).

Fedro

Seguramente en cualquier traducción de este diálogo, lo encontraremos con el subtítulo de *El amor*,o en otras ediciones, *Acerca de la belleza*, y nos preguntaríamos ¿cuál es su relación con la poesía o en términos más amplios, el discurso? La comparación de Else entre su composición y la de una sinfonía de Beethoven por la forma en la cual se entrelazan los temas principales, puede servirnos de respuesta. La relación entre estos tres temas: el amor, el alma y el discurso humano, debe tenerse presente especialmente, para no desgajar los conceptos vertidos sobre la poesía de su imbricado contexto. Esta aclaración previa es necesaria en la medida en que los pasajes del *Fedro* relativos a la inspiración poética han sido interpretados como una rehabilitación de la poesía, tras la censura declarada en *La República*, pero veremos que las formas literarias aceptadas en verso o prosa, siguen siendo limitadas y sujetas a las mismas condiciones de verdad y saber, permanentes en el pensamiento platónico. En este sentido, adhiero totalmente a la interpretación de G. Else, a la cual me ajustaré en sus lineamientos principales, pues creo que nos proporciona el más completo análisis de la posición platónica[10].

El tratamiento del tema de la poesía se encuentra aproximadamente en la mitad del diálogo y está en estrecha conexión con lo que se ha dicho sobre el alma. La poesía comparte una posición conspicua con otras tres variedades de " locura" (mani/a) benéfica, inspirada por la divinidad.

Recordemos que Sócrates y Fedro se encuentran en un apacible lugar, a orillas del Iliso, bajo la sombra de un alto plátano, donde el segundo le lee un discurso del orador Lisias sobre el amor, en el

[10] Else, o.c., págs. 45-55.

cual se argumenta que es preferible brindar los favores a un amante no enamorado, porque este es una persona más racional. Sócrates, en respuesta, pronuncia un primer discurso sosteniendo por qué la racionalidad es mejor que la irracionalidad del amor. Sin embargo, de pronto se interrumpe, confesando que lo han asaltado dudas y decide pronunciar su "palinodia", un segundo discurso más extenso en el cual se arrepiente de su herejía anterior contra el amor, y elogia la locura divina, de la cual el amor es una y la más importante de las cuatro variantes. Existen tres clases de beneficios provenientes de un don divino: 1) la mántica u oracular; 2) la catártica, es decir la posesión en la cual se revelan los ritos y las purificaciones con los que el sufriente se liberará de una aflicción; y 3) la posesión y locura proveniente de las Musas. (244b a 245 a) Posteriormente se iniciará el tratamiento de la cuarta clase de "manía": el amor .

La posesión y "manía" proveniente de las Musas captura a un alma tierna e incorrupta , la transporta y le inspira cantos y otras formas de composición poética, que sirven para la enseñanza de las generaciones futuras, ensalzando las hazañas de los antepasados. Quien se aproxima a las puertas de la poesía sin esta "locura" de las Musas, creyendo que la mera habilidad le bastará, se verá frustrado, pues la poesía del Poseído eclipsará siempre a los esfuerzos del hombre en su sano juicio.(245ª).

Si por una parte, existen semejanzas entre este fragmento y los del *Ión*, comentado más arriba, hay también una notable diferencia, consistente en la ausencia del tono irónico prevaleciente en el diálogo anterior, y quizás por eso mismo, todas las afirmaciones contenidas a propósito del poeta inspirado han sido tomadas, "al pie de la letra".

En principio, los temas de la inspiración y de la mántica se muestran unidos desde el comienzo del diálogo; cuando su dai/mwn le advierte que no debe continuar su primer discurso, asigna un valor mántico a tal señal, e insiste en las ideas de "error" y purificación, como medio de expiar la culpa. Su palinodia tendrá ,por tanto, la función de un kaqarmo/j, medio de expiación de la falta cometida en el primero cuando se apartó de la representación de la divinidad propugnada como verdadera en *La República*: dios es bueno y solo causa del bien. La locura que dicta el segundo discurso par-

ticipa a la vez de la mántica y la purificación y toma como modelo a Estesícoro, quien descubrió la causa de su ceguera y vio la verdad en la medida que estuvo inspirado por las Musas (a)/te mousiko/j w)/n) a diferencia de Homero, que permaneció ciego. Por eso, puede afirmarse , como lo hace Else, que el segundo discurso es el vehículo de una visión filosófica, animada por una reverencia a los dioses e inspirada en el amor. La verdadera inspiración participa y está relacionada con todas las otras formas de "locura"divina. No se trata de fenómenos separados, sino refracciones de una misma verdad suprema a través de prismas diferentes, como parte de los dones de los dioses a los hombres. Todas ellas son divinas y están separadas de aquello que el hombre puede lograr por sus propios medios, en la posesión de sí mismo (se advierte entre 244b y 245a la reiteración de los términos swfronou=sai, e)mfro/nwn, swfrosu/nhj, swfronou=ntoj). Divino tiene entonces una acepción semejante a "filosófico". Filosofar es el deseo de alcanzar la suprema verdad que se oculta tras la tierra y el cielo visibles, y las alas que elevan al alma lo suficiente como para contemplarla están alentadas por el amor. Por tanto, el amor es el impulso filosófico por excelencia, y el alma que no participe de él, no se elevará. Asimismo los otros tipos de "locura"tienen su grado de comunión con la verdad, entre ellas la inspirada por las Musas.

La explicación se realiza con la ayuda del mito del alma guiada por dos corceles: en las almas divinas ambos son excelentes, pero en las humanas, los corceles son de opuesta naturaleza, lo cual hace la marcha difícil y fatigosa. Lo divino es lo bello, sabio, bueno y es lo que fortifica las alas del alma. El supremo guía es Zeus que avanza en primer lugar, ordenándolo todo. El ejército de los dioses le sigue dividido en once secciones.

Cada alma sigue al dios con quien tiene más afinidad y , a través de los cielos, las almas inmortales alcanzan lo más encumbrado de los cielos, donde contemplan las verdaderas esencias. Pero muchas pierden sus alas en los esfuerzos, se tornan pesadas y yacen por tierra. Cada alma reencarnará en un nivel y modo de vida acorde con lo que ha contemplado: hay nueve niveles de reencarnación . El alma que ha visto la Verdad —las esencias— renacerá en

un hombre *amante de la sabiduría y la belleza, o en alguien dedicado a las Musas y al amor*. (filosofou= h)\ filoka/lou h)\ mousikou= tinoj kai\ e)rwtikou=). La ecuación entre la inspiración de las Musas y la del amor, y a su vez de este con la filosofía (amante de la sabiduría) es total.

Desde acá se desciende en niveles: el segundo está ocupado por un rey justo o un guerrero; el tercero, por un político o financiero; el cuarto, por quien se esfuerza en el entrenamiento por físico o por un médico; el quinto,por un adivino o purificador; el sexto, por alguien dedicado a la poesía o a alguna otra forma de imitación; el séptimo, por un artesano o un labrador; el octavo, por un sofista o un demagogo; el noveno, por un tirano. La baja posición del poeta y el pintor, apenas por encima del sofista y el tirano, sería incomprensible si el pasaje sobre la "locura de las Musas" fuera una rehabilitación de toda forma de poesía. Realmente no existe una rehabilitación de toda la poesía sino un elogio cuidadosamente distinguido de la verdadera inspiración de las Musas que es equivalente a la filosofía. El primer nivel está reservado a los filósofos y a un escaso número de poetas "músicos". El poeta mimético —el término abarca a la mayoría de los grandes poetas y especialmente a Homero— permanece en el sexto nivel. Lejos del rey y de la verdad-como se afirmaba en el libro X de *La República* (597e). Es el alma del filósofo la que, provista de las alas del amor, experimenta la "inspiración (varias veces los términos que designan la posesión divina (e)nqousiasmo/j, e)nqousia/zwn, to\n e)/nqeon fi/lon) se reiteran pero ahora intentan describir la verdadera posesión por parte de la divinidad de un alma amante del conocimiento, y no la mera inspiración literaria. El poeta mimético no saldrá del sexto círculo, a través de un soplo mágico, sino solamente si inicia el camino del conocimiento y asciende por él en sucesivas escalas. Pero ese ascenso solo podrá ser realizado con las alas de la Filosofía, alentadas y guiadas por el Amor.

Por tanto, a partir de este requisito, surge la pregunta de que poesía griega, juzgada por nosotros de alto nivel artístico, sobrevivirá, y Else responde que seguramente, muy poca. Homero y los trágicos volverán a ser excluídos "pues el test no está basado en la calidad poética sino en la profundidad doctrinaria". Szlezák

sostiene casi idéntica posición, al asimilar amante y filósofo, en la discusión del *Fedro* en torno a los discursos sobre el amor: "la pregunta sobre quién es el mejor amante, se transforma en quién es el verdadero filósofo". La misma fundamentación filosófica se requiere para el discurso, el cual debe no sólo estar bien estructurado, sino ser superior, porque enseña "las cosas más significativas y de mayor valor "ta\ me/gista kai\ timiw/tata, las entidades incorpóreas del mundo de las Ideas.[11]

Platón y la Retórica: Gorgias, Fedro

Como es sabido, el *Gorgias* representa una severa crítica a la retórica. A la solicitud de Sócrates de una definición de la retórica, el sofista Gorgias, uno de los protagonistas del diálogo, sólo responde sobre los efectos que produce: capacidad ilimitada de persuasión. Aquí opone Platón —por boca de Sócrates— su concepto de verdadero saber frente a las meras certezas u opiniones, al señalar que el *rhétor* sólo tendrá ese poder ante los ignorantes, ya que su principal fin es pervertir los hechos y producir falsas impresiones mediante el uso de un lenguaje agradable. Ante Polo, con quien continúa el diálogo, niega Sócrates que la retórica pueda ser llamada una *téchne*, y la define como simple rutina (tribh/) y capacidad basada en la experiencia (e)mpeiri/a) carente de sólida base racional (a)/logon). Por ello, la asimila junto a la sofística, a la cocina y la cosmética, incluyéndolas todas bajo el título de «artes de la lisonja o adulación», réplicas falsas de las artes verdaderas que se ocupan del cuidado del cuerpo —la gimnasia y medicina— y del alma —legislación y administración de justicia. A esas mismas artes de la lisonja pertenecen también diferentes géneros de poesía y música, así como la oratoria política, que sólo busca el aplauso de la masa, sin preocuparse de hacerla mejor o peor. Calicles, el tercer interlocutor, presenta la elocuencia de los grandes estadistas como modelo de educación, ante lo cual Sócrates afirma que: « *la misión del*

[11] Szlezák, Th. A., *Come leggere Platone*, Milano, Rusconi, 1991, pág. 66.

hombre de bien y que encamina sus palabras hacia el bien mayor, no es hablar al azar, sino con la vista puesta en un fin determinado (503 e y sigs). Entonces asimila la tarea del «orador-estadista» a la de todo «artifex» (dhmiourgo/j) haciendo ver que éste *no escoge al azar las partes sino que procura que el fruto de su trabajo adquiera una forma determinada* (ei)=doj *; pintores, arquitectos, contructores de barcos u otros, cada uno coloca en un cierto orden* ta/cij *los materiales que emplea y obliga a cada parte a que se ajuste* (pre/pon ei)=nai) *y armonice* (a(rmo/ttein) *con las otras de manera que el conjunto de la obra sea un todo conforme a un orden y proporciones* (tetagme/non kai\ kekosmhme/non pra=gma). Encontramos en este texto la asimilación de los vocablos pre/pon y a(rmo/ttein, explicada en el capítulo segundo a propósito de esta noción, cuya definición nos proporciona Platón en este diálogo.

Así como todo producto tiene su forma y orden, existe en el alma un *cosmos y orden*, y es con este norte, que el estadista y orador, deberá elegir sus palabras. El *eidos* al que apunta el estadista para poner orden en su objeto es el Bien, que se presenta como la finalidad de toda conducta humana.

Las reflexiones sobre la retórica - que se extienden más allá del discurso político, al estilo de la prosa oral y escrita en general, cobran una perspectiva más positiva en el *Fedro*. La crítica a la enseñanza de los maestros de retórica que se limitan a una taxinomia estéril y a la mera recomendación de procedimientos, lleva a Sócrates a formular los principios generales del arte de hablar y escribir bien, que pueden sistematizarse, según la propuesta de Atkins[12] en cuatro aspectos: 1) la posesión de un verdadero saber sobre aquello de que se va a hablar; 2) como en toda tarea, para ser un buen orador, se requiere talento natural (fu/sij), conocimiento del arte (e)pisth/mh) y ejercitación (mele/th).

En tercer lugar, se establece el principio de la unidad orgánica de la obra . El mismo se expresa con el símil-que tendrá una larga continuidad- del todo con un ser viviente, orgánico, afirmando la necesidad de «*que cada discurso sea construído a la mane-*

[12] Atkins, o.c.,págs.59 ysigs.

ra de un ser vivo (w(=sper z%=on), *que tiene un cuerpo, cabeza y pies, con un medio y extremidades en perfecto acuerdo entre sí y con el todo* (pre/pont a)llh/loij kai\ t%= o(/l%))) (*Phaedr*.264 e).

Y asimismo, Fedro propone una definición de la tragedia en que se reunen las nociones de unidad y armonía (268 d: su/stasin pre/pousan, a)llh/loij te kai\ t%= o(/l% sunestame/nhn) *composición conveniente de elementos acomodados entre sí y con el todo*.

La naturaleza entera, y especialmente la del hombre, con su estructura armónica, es fuente y modelo de sus producciones culturales, que han de tender a re-presentar esa unidad estructurante que se observa en un organismo vivo, en la cual ningún elemento puede ser quitado o añadido sin dañar el todo. No se trata simplemente del requerimiento de que una obra tenga principio ,medio y fin -por eso se entenderá que Aristóteles incluya en *La Poética* la definición de lo que debe entenderse por cada uno de estos vocablos.(Poet. 1450b 25 sigs.)

Si el punto que acabamos de examinar nos sitúa en el ámbito de lo pre/pon concebido como armónica relación de las partes integrantes del discurso, de no menor significación será el cuarto, pues afecta a la adecuación al oyente o destinatario, y dará origen a la larga difusión que tendrán en la tradición retórica posterior, los conceptos de *ethos* y *pathos*. Si la retórica es concebida como una yuxagwgi/a dia\ lo/gwn, el éxito depende del efecto producido en el oyente. Por tanto, es imprescindible que, de la misma manera que el médico estudia la naturaleza del cuerpo, el orador y escritor proceda al conocimiento de la naturaleza del alma, a fin de comunicarle, a través de los discursos, la convicción y excelencia que es mejor para ella (270b). Quien pretenda enseñar retórica seriamente, deberá primero describir con toda rigurosidad su naturaleza (fu/sij), es decir, si es simple e idéntica o compuesta. Luego dirá cuál es su *hacer* (poiei=n) ,y hacia qué está orientado, y en tercer lugar, el campo del *padecer* (paqei=n), cómo es influenciada y por qué. Cumplida esta tarea, clasificará los tipos de discursos y las clases de alma , adaptando (prosarmo/ttwn) cada uno de ellos a la que le corresponda, y mostrando por qué ciertos discursos producen persuasión y otros no. Sócrates asegura que no existe otra forma de hallar una auténtica “arte de hablar o escribir”, y consiente

explicarle a Fedro los pasos a seguirse para lograrla. Tras conocer cuántas formas d ealmas existen, sabrá que cada una tiene sus cualidades; por ende, los hombres poseen caracteres distintos. También distinguirá las especies de discurso y sus cualidades. Los hombres de cierto carácter son persuadidos (eu)peiqei=j) por cierto tipo de discursos por cierta razón , en tanto que otros, de otro carácter, no se dejan persuadir por los mismos argumentos (duspeisqei=j). El estudiante de retórica deberá tener un apropiado conocimiento de estos tipos y ser capaz de aplicarlos en la vida práctica, de modo que sea capaz de discernir cuando esté frente a un determinado individuo, que ése es el hombre del cual hablaban las lecciones y que debe aplicar cierto tipo de discurso para lograr la persuasión en determinado sentido. Cuando sepa distinguir *las ocasiones en las cuales hay que hablar y cuando es preciso callar:* kairou\j tou= po/te lekte/on kai\ e)pisxete/on (272ª 4) *y sepa reconocer la oportunidad o inoportunidad para el estilo conciso o para el que inspira compasión, o el de la vehemencia, y todas las clases de estilo que ha aprendido, entonces habrá alcanzado la perfección del arte y no antes*:

th\n eu)kairi/an te kai\ a)kairi/an diagno/nti, kalw=j te kai\ tele/wj e)sti/n h(te/xnh a)peirgasme/nh, pro/teron d'ou)/(272ª.6-8)

He creído que la presentación casi exacta del texto de Platón, era suficiente para destacar, tres aspectos que seguiremos encontrando- a veces con largas divisiones e intrincadas nomenclaturas, en la tradición retórica posterior: 1) el concepto de pre/pon entre el discurso y su enunciatario; 2) la noción de *kairós* que estudiamos al comienzo; 3) la aceptación de la existencia de diferentes estilos de discursos o mejor deberíamos decir, de prosa escrita.

5

La Poética de Aristóteles

Carácter de la obra y contenido general

La rivalidad entre filosofía, poesía y retórica en su intención de constituirse en fundamento de la educación, es resuelta en la sistematización aristotélica que otorga a cada ciencia su función y objetivo preciso, al delimitar las tres formas de lenguaje y conocimiento: "el filosófico, o científico, como principal instrumento cognoscitivo; el poético, de mímesis o creación autónoma, con valor autónomo y el retórico, necesario en la comunicación del discurso público a nivel de opinión corriente"[1].

Teniendo en cuenta este punto de partida, enfrentaremos el comentario de aquellos aspectos de la *Poética* que son más significativos en relación con la noción de mímesis, considerada el criterio para la censura platónica de la poesía. En ese plano, se entrecruzará el esencial requerimiento de la unidad, uno de los principios vertebradores de la concepción artística en el mundo heleno.

No entra en las intenciones de este Manual encarar las dificultades del texto de la *Poética*, como las interpolaciones sufridas, aunque es imprescindible recordar su ubicación dentro de las llamadas obras esotéricas, (de uso dentro de las clases del filósofo, para aquellos familiarizados con la terminología y pensamientos del

[1] Camarero, A.,.o. c.,pág.43

expositor, y no para toda clase de público), o acroamáticas, es decir, destinadas a "ser escuchadas" (a)kro/amai escuchar), y que por consiguiente, no poseen el carácter acabado, sistemático de las obras "exotéricas" (para ser divulagadas al público en general), sino que constituyen una especie de anotaciones o apuntes sobre los cuales se organizaban los temas que se discutirían en las clases. Es posible que fuera publicada póstumamente por los discípulos de Aristóteles.

De estas características se deriva, sin duda, la desproporcion en el tratamiento de los temas: más de la mitad de la obra está dedicada a la tragedia; así como ciertas inconsistencias en el empleo de algunos términos. Pese a ello, se advierte la grandeza y cualidad que la hicieron un hito fundamental[2]. En resumen , el plan de la *Poética* puede delinearse de la siguiente manera:

1) Capítulos introductorios (1-5) sobre el tema principal del tratado, que es una discusión sobre la poesía y sus varias clases. Se inicia con consideraciones generales sobre las varias artes miméticas, y las especies que éstas abarcan según el medio de imitación; el objeto imitado y la manera según la cual se realiza la imitación. Sigue un esbozo del nacimiento de la poesía y de la evolución de sus distintas formas, en primer lugar la tragedia, luego la comedia y las diferencias entre epopoya y tragedia.

2) Catorce capítulos están dedicados a la tragedia (6-19): tras la definición, y enumeración de sus elementos constitutivos *argumento (mythos)*, *carácter* (cap.15); *lenguaje; pensamiento* y *canto*, no todos son tratados ni con igual extensión: la mayor parte de la exposición está dedicada al *mythos* u organización de la acción, considerada el alma o principio de la tragedia, y especialmente al concepto fundamental de la unidad orgánica que debe presidir la estructuración de la acción dramática. El capítulo 16 se ocupa de los tipos de reconocimiento (*anagnórisis)*, dada la importancia del mismo como determinante de la transformación de la situación, tal como había sido estudiado en el capítulo 11. El *pensamiento* es definido y remitido a la *Retórica* y la *dicción poética* se trata desde el 19 al 22.

---

[2] Atkins, J. W, H.,o. c., vol.I, pág.79.

3) Los capítulos 23 a 26 se ocupan de la epopeya, sobre todo en comparación con la tragedia, aunque puede considerarse una digresión sobre aspectos de crítica literaria el capítulo 25 en el cual se plantean algunos problemas y los principios sobre los cuales debe fundarse su solución.

Debe aclararse que Aristóteles se aproxima al fenómeno de la producción literaria mediante el método análitico –inductivo y científico, es decir partiendo del análisis de la literatura griega existente. Esto supone la delimitación de un objeto de estudio constituído por las obras consideradas literarias en su tiempo, el análisis de sus características y la elaboración de una teoría capaz de establecer los caracteres generales más allá de lo contingente y variable de las obras. Pero hay asimismo un enfoque histórico como la concepción de diferentes fases en la evolución de la poesía o el señalamiento de tendencias de la épica que se desarrollan en tragedia o comedia. Aristóteles resulta un evolucionista en teoría literaria, aunque no lo era como biólogo. Para él, la tragedia se encuentra al final de este proceso evolutivo como la forma más completa: las formas poéticas preconizadas por Platón para su República ideal serían, pues, anacrónicas y "primitivas".

Es importante asimismo reiterar la doble intención propuesta en nuestro enfoque de la Teoría Literaria Clásica: 1) por un lado, el rescate de una interpretación lo más certera posible de las indagaciones de los antiguos; 2) por otro, las interpretaciones, reelaboraciones o tergiversaciones que el pensamiento de los autores griegos o romanos, ha experimentado a lo largo de la transmisión y permanente vigencia . En este sentido, la tradición ha asignado a Aristóteles presupuestos que no se encuentran en su *Poética*, pero que a pesar de ello, pasaron por ser legítimos y plasmaron los criterios artísticos de algunas épocas.[3] Tal es el caso de la llamada "regla de las tres unidades: acción, tiempo y lugar, que fue ampliamente aceptada por la teoría y práctica teatral en Italia y en

[3] Hay que destacar que la larga tradición aristotélica no comienza ,en lo que se refiere a la Poética, hasta el Renacimiento época en la cual el texto es "redescubierto", pues su influencia en la Edad Media es insignificante.

Francia hasta el Romanticismo[4], pese a que las dos últimas nunca hayan sido formuladas por el Estagirita.

La poesía como mímesis

Si hay un aspecto sobre el cual no caben dudas es la interrelación entre la *Poética* aristotélica y los escritos de Platón, que hacen pensar en una especie de debate entre maestro y discípulo con la defensa de uno y a su vez el contraataque del otro. Así Else considera que el libro X de la *República* es posterior a la *Poética* y contiene pasajes que evidencian estos mutuos planteos y replanteos[5].

La refutación aristotélica no toma, sin embargo, un carácter polémico. Su fin se logra empleando el mismo concepto de mímesis, pero dándole un sentido totalmente opuesto al de Platón. Adelantándonos al estudio más detallado que haremos, debemos destacar que para Aristóteles, la mímesis es un acto de construcción de nuevas estructuras, lo más cercano a la creación, si tomamos en cuenta, recordemos, que el pensamiento griego no concibe una creación *ex nihilo*[6].

La imitación proviene de tendencias humanas universales de pensamiento y acción: el deseo de conocer común a todos los seres humanos (1448b4), y el placer que se experimenta en reconocer la semejanza entre el modelo y su representación. Es también innato el instinto por la armonía y el ritmo, que se ha desarrollado gradualmente hasta producir la poesía.

Todas las artes son miméticas pero difieren entre sí según tres criterios (Cps. 1-3): a) los medios materiales que emplean para imitar sus objetos (la pintura usa colores y figuras; la música, sonidos,etc; la poesía, la palabra, el ritmo y la armonía, ya solos, ya combinados entre sí ; b) los objetos imitados: hombres de condición

---

[4] Bobes, Carmen y otros *Historia de la Teoría litrararia, I ,La Antigüedad Grecolatina*, Gredos, Madrid,1995,págs. 119-120.

[5] Else, G., *Plato and Aristotle on Poetry*,The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, págs. 69-70.

[6] ibd.,pág.75

noble o de baja condición; y c) los modos o maneras con los cuales imitan (*diégesis* o narración, propia de la epopeya; drama, propio de tragedia y comedia)

Aristóteles distingue dos tipos de artes literarias: la que usa únicamente la prosa y la que usa el verso (sea en variedad de metros, como tragedia y comedia, sea monométrica, como la épica), si bien no existe un nombre para designar la primera, que abarca tanto los diálogos socráticos como los mimos. Sin embargo insiste en destacar que la esencia de la poesía no radica en el verso, sino en la imitación. Por ello, niega a Empédocles el título de poeta, pues la suya es obra de un "físico" es decir , científica en cuanto se ocupa del estudio de la naturaleza.

La tragedia: definición , elementos constitutivos

Tras ocuparse de la evolución histórica de las formas literarias, se llega a la conclusión de que la tragedia ha surgido del desenvolvimiento de un proceso cuya conclusión es el descubrimiento de su esencia. Así en el Cap. 6 se procede a la definición de la tragedia como: *imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión (megethos), con un lenguaje diversamente adornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de esas pasiones.* Varios aspectos deben subrayarse en esta definición: la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción: *praxis* no indica una mera actividad sino que implica la noción de un programa que tiene un fin. Recordemos que en Aristóteles el fin supremo de la vida humana es la felicidad (*eudamonía*), así como en los héroes homéricos lo era la *areté*. La acción trágica debe ser elevada, relacionada con el fin último de la vida humana y completa (te/leia), es decir, debe mostrarla en una extensión que vaya de su total realización al absoluto fracaso. Ello requiere cierta "magnitud" (*mégethos*): es decir, la duración necesaria para que la transformación de buena a mala fortuna parezca verosímil o necesaria, como se determinará claramente en la definición de la tragedia.

Las partes que componen la tragedia: *mythos*, caracteres, len-

guaje, pensamiento, espectáculo y canto, no están entendidas como elementos de un producto, sino de la progresiva actividad de construcción de la tragedia, pues, como señala Else, la *mímesis* aristotélica alude a un proceso. De todas ellas, la principal y más importante, *principio y alma de la tragedia,* a la cual se supeditan los restantes elementos es el *mythos,* cuya traducción más adecuada es *trama o argumento,* tal como lo evidencia el término correspondiente empleado por los latinos, *fabula,* definido por Aristóteles con una frase muy similar a la empleada por Platón, su/nqesij pragma//twn, es decir, *la sucesión ordenada de los hechos.* Y las condiciones requeridas consisten en que sea un todo acabado, con principio, medio y fin, dotado de cierta magnitud. A la idea de que la belleza reside en el orden, que ya vimos expuesta en la estética platónica, se añade la de la dimensión o magnitud (me/geqoj): *lo bello, ya se trate de ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas , sino también , una cierta dimensión, no librada al azar. Pues la belleza consiste en magnitud* (me/geqoj) *y orden* (ta/cij (*Poet.*1450b 35 sigs.) La dimensión bella está determinada por una especie de «justo medio» entre lo demasiado grande y lo demasiado pequeño, que proviene de la capacidad sensorial del espectador: pues en ninguno de ambos extremos resultaría fácilmente captable y lo que es más importante intelegible, la unidad y totalidad de la visión. Significativo de que se trata de una unidad orgánica es que el pasaje se sustenta en el símil con un animal o ser vivo : *y así como en los cuerpos y animales es necesaria una cierta magnitud, que sea abarcable con la vista, así la trama (mythos) debe tener una extensión fácil de recordar... Pero en lo relativo al límite exigido por la naturaleza del asunto, la tragedia será más bella cuanto más extensa, mientras resulte comprensible. Para expresarlo en una definición sencilla: el límite adecuado está dado por la extensión que permite la transformación de la buena fortuna en mala o viceversa, a través de diferentes sucesos necesarios o posibles(1451a 10-15).*

Se trata, como veíamos en Platón, de un principio interno capaz de admitir la complejidad de los seres vivos manteniendo las relaciones vitales entre las partes. Por ello, no puede haber episodios irrelevantes: «a*sí también la trama, que es mímesis (re-*

presentación) de una acción, debe ser una e íntegra, en la cual las partes estén ensambladas de tal modo, que si se elimina o cambia una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que lo que puede y no puede estar en el todo, sin notarse evidentemente, no forma parte verdaderamente del mismo» (*Poet. 1451b, 30-35*).

La conexión entre las partes ha de ser rigurosa en el sentido de que deben estar ligadas entre sí de modo probable (kata\ to\ ei)ko/j) o necesario (a)na/gkh, a)nagkai=on). No se trata de acumular episodios en una sucesión cronológica, sino como un resultado que proviene de la relación causal entre los acontecimientos. El todo (o(/lon) se define como *«lo que tiene principio, medio y final*. (1450b25). Por tanto, este «principio» o comienzo de la acción a que se refiere Aristóteles es el que determina el desencadenamiento de los hechos, por ejemplo, la prohibición de Creón de sepultar a Polinices, o la llegada de Agamenón desde Troya. Es este un comienzo- relativo en la «historia cronológica» de los personajes, pero «absoluto» en cuanto determina la transformación (de buena a mala fortuna o viceversa) que se opera en el texto épico o dramático. Por eso, Aristóteles señala que la unidad no está dada por la biografía del personaje, a quien, a pesar de ser uno, le han sucedido hechos diversos imposibles de incluir en una organización regida por lo «probable» o lo necesario. Atkins[7] resalta la formulación de esta «ley de la probabilidad» (kata\ to\ ei)ko/j) como uno de las más importantes aportes de Aristóteles a la teoría literaria, junto con la exigencia de unidad forma. En efecto , Aristóteles distingue la poesía de la historia, en cuanto aquella se refiere a lo universal , que es *«lo que corresponde que haga o diga , de modo probable o necesario, tal clase de hombre, por ser cual es»* (*Poet*. 1451b5), en tanto que la historia relata *particulares*. Dado que la función del poeta no es representar, lo que ha sucedido (como lo haría el historiador), sino lo que puede suceder de acuerdo a esta concatenación lógicamente inevitable , la poesía se refiere a hechos que son verdaderos de manera universal y permanente, y en este sentido, se vuelve «filo-

[7] Atkins,o.c., pág. 88.

sófica», porque posibilita otra forma de acceso a la estructura intelegible del ser, una re-construcción de las leyes que lo gobiernan. Esta noción de unidad y concatenación lógica hace de cada versión de Edipo una creación individual, pues es en la nueva estructura elaborada por el poeta donde se realiza su mímesis, su "acto de construcción".

Carácter y pensamiento

Carácter y pensamiento son tratados en forma conjunta porque constituyen y determinan la universalidad de los actos y discursos que configuran la totalidad de la acción, ya que *lo universal es lo que corresponde hacer o decir a cierta clase de hombre de modo probable o necesario* (1451b). Debe por consiguiente evitarse la concepción moderna del carácter, como el núcleo íntimo de una personalidad individual, así como las interpretaciones de los héroes trágicos en este sentido. Acostumbrados a un tipo de obra dramática en la cual es fundamental la pintura y evolución de los caracteres, un primer paso imprescindible para abordar este punto en la *Poética* es la insistencia de Aristóteles en destacar que los caracteres no constituyen el drama. Por ello, la reiteración sobre la subordinación de ellos a la acción, la ineficacia —e incluso facilidad—[8] de construir una tragedia de caracteres, pero que no cumpliría su función: *la tragedia no es representación de los hombres, sino de la acción....el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter. No actúan para representar caracteres sino que estos son presentados a través de sus acciones. Sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres sí.* También en este sentido se realiza una comparación entre pintura y poesía, pues *un cuadro pintado al azar con los más bellos colores, producirá menos placer que un diseño en blanco y negro*[9].

---

[8] Aristóteles afirma que es más fácil conseguir excelencia en el lenguaje y caracteres que obtener la «organización de la acción» 1450a18.

[9] La referencia a blanco y negro en sí carece de importancia, pues lo que intenta resaltar es la oposición entre «colores mezclados al azar» y una «representación» en la cual se capte la organización.

A través de las definiciones de *éthos y diánoia (pensamiento)* dadas en los capítulos 6 (1450a, 5-7,1450b,4-12) y en el 19,(1456a,33-b8) se advierte que *diánoia* está directamente relacionado con el acto de hablar y los discursos. Como el mismo filósofo lo destaca, su esfera propia es la retórica, *pues dentro del pensamiento caen todos los efectos que han de lograrse mediante la palabra. Algunos de ellos son la demostración, la refutación y la capacidad de suscitar determinadas emociones como la compasión, el temor, la cólera*[10].

En el cap.6 se dice: *LLamo carácter a aquello por lo cual se dice que los personajes son de determinada manera.* Más adelante, se afirma que el pensamiento: *consiste en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, lo cual se produce en el diálogo y es tarea del político y del retórico(1450b).*La distinción establecida entre los poetas antiguos que hacían hablar a sus personajes «como políticos», y los actuales dramaturgos quienes ponen en su boca, discursos como los de los «retóricos», implica en el primer caso, la forma de hablar de un ciudadano común enfrentando los problemas públicos comunes, en tanto que el segundo sugiere un discurso elaborado conforme a las reglas del arte retórica, y no tan en consonancia con aquello que el carácter es. En otras palabras, el adverbio griego «*politikós*» sería sinónimo de «*éticos*»(revelador de un carácter). Una aclaración posterior añade que *carácter es aquello que hace manifiesta la elección, mostrando qué cualidad moral tiene un personaje,* en tanto que el pensamiento se define sin ninguna referencia a una elección moral, como aquello que está presente cuando el hablante *intenta demostrar que algo es o no es, o expresar un punto de vista en general* .

En el cap.15 se establecen cuatro requerimientos que deben cumplir los caracteres:

1) Bondad: *La obra mostrará los caracteres, si en el diálogo o la acción, ellos revelan una elección moral y el carácter será bueno, si la elección es buena.* Pero esa bondad es relativa al tipo de personas representadas, pues hay una *"bondad"para la mujer e incluso para el*

---

[10]Se alude a la capacidad de hallar los medios de persuasión propia de la retórica.

esclavo, pese a que la mujer es inferior, y el esclavo es completamente despreciable (1454a17-22).

2) La segunda condición es la necesidad de «convenientia» o pre/pon (de hecho se utiliza el vocablo a(rmo/tton) entre el personaje y su condición: un personaje puede ser valiente o inteligente, pero no se adapta a una mujer ser valiente o inteligente. Así el ejemplo censurado en el discurso de Melanipa en Eurípides parece referirse a la posesión por parte de la protagonista de un conocimiento científico y filosófico que Aristóteles considera *inapropiado* para una mujer.

3) El tercera es la «semejanza», concepto que no es explicitado , pero cuyo significado se puede comprender en relación con el fin de la tragedia de suscitar temor y compasión, para lo cual los espectadores deben sentir alguna *proximidad o semejanza* con los personajes del drama. Ello implica alguna posibilidad de identificación en situaciones análogas, y veremos más adelante, que esa identificación puede situarse en el sentimiento de vulnerabilidad o precariedad que acecha al ser humano. Por ello se explica la exclusión de los excesivamente virtuosos o perversos.

4) La cuarta cualidad es la coherencia, por la cual se entiende la exigencia de que el personaje actúe u hable sin contradecir su manera de ser[11]. Aristóteles admite la posibilidad de personajes inestables o contradictorios pero con la condición de que mantengan esa incoherencia a lo largo de la trama, de allí la exigencia de que sean «coherentemente incoherentes»

Reconocimiento y peripecia

El desarrollo de los sucesos de la tragedia culminan siempre en un cambio o transformación (metabolh/), pero Aristóteles, en el Cap. 10, distingue dos maneras de producirse tal cambio, según las cuales diferencia dos tipos de tramas: simple y "compleja"—de acuerdo con la traducción más frecuente. A menudo los comentaristas han señalado que el término usado en este segundo caso

[11] En el *Arte Poética* de Horacio se desarrolla este aspecto de la *convenientia*: sea Medea cruel...etc.

peplegme/noi mu/qoi , proveniente del verbo *entretejer*, se corresponde más bien con la idea de un "entrelazamiento" de difícil disolución de los distintos hilos que componen la trama. Esta idea de *tejido* se halla precisamente en la descripción de la elaboración de la trama como un proceso de combinación de de/sij (nudo) y lu/sij (desenlace) en el Cap. 18, definidos en los siguientes términos: *el nudo se extiende desde el comienzo hasta el momento a partir del cual se produce el cambio de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha; el desenlace transcurre desde el principio del cambio hasta el final.* Ahora bien, la llamada trama –o argumento- compleja es aquella en la cual el cambio de situación se produce a través del *reconocimiento* (a)nagnw/risij) y la *peripecia* (peripetei/a). La *peripecia es un cambio de las acciones en su contrario...pero que ocurren de acuerdo a lo probable o necesario.Por ejemplo en el "Edipo",el hombre que viene a confortar a Edipo y liberarlo del temor acerca de su madre, hace exactamente lo contrario, al revelarle quién es* ...(Cap. 11, 1452a ,22-29) . En su análisis de este pasaje, B. Seidensticker[12] reconoce las múltiples interpretaciones y explicaciones dadas al mismo desde el Renacimiento, particularmente a partir de la traducción del término tw=n prattome//nwn en la expresión h(ei)j to\ enanti/on tw=n prattome/nwn metabolh/, al cual se lo suele verter por *hechos*. Con este sentido coincidiría una interpretación de la *peripecia* como un cambio en la situación dramática o argumento. Sin embargo, los ejemplos aportados por Aristóteles describen más bien un trastocamiento de acciones particulares en sus contrarias, es decir, una acción asumida con un determinado propósito o expectativa, se transforma en lo contrario de su intención o de su resultado esperado. Las afirmaciones de Aristóteles en el final de Cap. 9, acerca de que la tragedia es *la representación de acciones que son temibles y dignas de compasión,* y el agregado de que *ello se logra mejor si los hechos suceden de un modo inesperado, aunque siempre dependiendo los unos de los otros* (1452ª 11), confirman cuál es el sentido de la *peripecia.* El giro inesperado debe provenir de la concatenación misma de las

[12] Seidensticker, B.,"*Peripeteia* and Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy"en Silk, M.S., *Tragedy and the Tragic*, Oxford Univ.Press, 1998, págs. 377-396.

acciones, no de la casualidad, o de forma mecánica, de modo que el efecto irónico de la paradoja resulte más significativo[13]. Esta estructura "irónico-paradójica" del trastocamiento contribuye, junto con la *anagnórisis*, a realzar los efectos propios de la tragedia, pues ambos incrementan el temor y la compasión.

La *anagnórisis*, a su vez, *como lo indica el nombre- es el cambio* (metabolh/) *de la ignoranc*ia (a)gnoi/a o quizás deberíamos decir mejor, un estado de no-saber*) al saber (*gnw=sij), *que produce ya la condición de "allegado"* (fili/a), *ya la de enemigo entre quienes están destinados a la buena o mala fortuna* (Cap.11, 4). El reconocimiento se articula habitualmente en un "proyecto"que, según F.Zeitlin, orienta la totalidad de la búsqueda teatral y confiere a la mayoría de los argumentos trágicos, el mayor interés: la búsqueda de la propia identidad[14]. Por eso, resulta importante entender, en el texto de Aristóteles, el empleo de término *philia* —que no puede traducirse *amistad*, pues en griego implica un rango más amplio de relaciones que incluyen los lazos afectivos entre familiares, y la relación solidaria entre sujetos relativamente distantes como los miembros de una misma cofradía o ciudad.

Es evidente que el "yo" se construye en sus relaciones sociales con los otros : posee una identidad que implican un nombre, una familia, un lugar de nacimiento, una condición social, elevada o humilde, legítima o bastarda, de origen real o común. Zeitlein subraya, como G. Else, que la *anagnórisis* se focaliza en los lazos familiares. Por eso, el ejemplo utilizado nuevamente es el de Edipo, donde *reconocimiento* y *peripecia* se dan juntamente: la súbita revelación de la ofensa cometida contra los más sagrados lazos familiares, derriba al personaje de su "identidad supuesta" y de su condición anterior de poder y felicidad, para sumirlo en la más completa desdicha.

En el Cap.14 se vuelve sobre la noción de *philía*, desde el punto de vista de los argumentos capaces de un mayor efecto de *compa-*

---

[13] ibd., pág. 379.

[14] Zeitlin, F., *Playing the Other, Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London, The Univ.of Chicago Press, 1984, pág. 287.

sión y temor, aquellas emociones que constituyen el fin propio de la tragedia. Tras enunciar tres posiblidades: acciones entre enemigos, entre "allegados" y entre quienes no son ni lo uno ni lo otro, concluye nuevamente que las más efectivas son aquellas que se desarrollan dentro de las "relaciones familiares" (e)n tai=j fili/aij: 1453b 6), *como cuando un hermano asesina a su hermana, o un hijo a su padre, o una madre a su hijo, o un hijo a su madre, o intenta hacerlo...* Pero, además se considera si los personajes han ejecutado o no el hecho, y si han actuado con o sin conocimiento, obviamente, de los lazos sanguíneos que los unían a sus víctimas reales o pretendidas. Se plantean tres posibles situaciones: a) el caso de Medea que mata concientemente a sus hijos; b) la ejecución del hecho por parte de los personajes sin saber que están ejecutando algo terrible (deino/n) y que después descubran el parentesco (a)nagnwri/sai th\n fili/an), como el *Edipo* de Sófocles; c) el intento de hacer algo irremediable por ignorancia y descubrir —se entiende, la verdad— (a)nagnwri/sai) antes de cometerlo.

El error trágico (hamartía)

Uno de los conceptos más controvertidos de la *Poética*, junto con catarsis, lo constituye el representado por el término a(marti/a *(hamartía)*, del cual se han dado muchas interpretaciones.

El mismo aparece en la consideración de los mejores argumentos para lograr el fin propio de la tragedia, es decir inspirar el temor y la compasión ante el cambio (metabolh/) o paso de la felicidad a la desdicha que se opera en la trama. En principio Aristóteles muestra tres posibilidades que deben ser rechazadas como contrarias a tal fin:

1) que hombres virtuosos pasen de la felicidad a la desdicha, porque ello no provoca compasión y temor, pues es infame.

2) Malvados que pasan de la mala a la buena fortuna, pues es la más «antitrágica» de las situaciones.

3) Malvados que pasan de la buena fortuna a la desdicha, pues aunque pudiera provocar simpatía, no suscita ni temor ni compasión, ya que ésta está orientada a quienes no merecen la suerte que les ha tocado, y el temor se experimenta ante quienes son semejantes a nosotros.

Queda pues, aquella situación que se encuentra en una especie de justo medio entre estos extremos: el caso de un hombre perteneciente a una familia notable, que no es ni enteramente virtuoso ni un gran malvado, cuya caída se produce a consecuencia de un fallo (*hamartía)*.

Else[15] subraya cómo se ha conseguido, sin una refutación directa, revertir el argumento platónico que conducía a la condena de la poesía por los efectos sobre las pasiones. Aristóteles no dice que piedad y compasión son emociones «morales»; simplemente establece que su naturaleza excluye resultados que son moralmente inaceptables: la caída de un hombre justo, o el triunfo y prosperidad del malvado.

Respecto a la interpretación de *hamartía* , Lesky[16] considera que la idea de que la culpa trágica ha de ser una culpa moral tuvo su origen en la antigüedad y se debió a la reelaboración de los temas de la tragedia ática por parte de Séneca, autor en quien se impregnan del espíritu del estoicismo. Sin embargo, el texto de la *Poética* es insistente en marcar que el término *hamartia* no ha de entenderse como una culpa moral : *tal es quien no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de gran fama y fortuna*.

Lesky se inclina por la interpretación de un fallo intelectual de lo que es correcto, "un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida"[17], si bien advierte que "una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe, es una abominación para dioses y hombres y puede infectar a un país entero". Concebida así como incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener orientación segura, el citado autor desliza asimismo la posibilidad de que las palabras de Aristóteles apunten a una situación básicamente trágica del hombre.

Else rechaza la idea de que se trata de un error intelectual, y para entender el significado de *hamartia* acude a otro texto de

---

[15] Else,G. o.c. pág. 143.

[16] Lesky, A., *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973, pág. 34.

[17] ibd.,pág.35.

Aristóteles donde el concepto es usado: la *Etica a Nicómaco* (5, 81135b). Allí el filósofo distingue tres grados o niveles de participación en un acto perjudicial o dañino contra otro: a)tu/xhma, infortunio, accidente; 2) a(ma/rthma, error; a)di/khma, acto injusto, crimen. Como el delito queda excluído de la *Poética*, propone centrarse en la distinción entre accidente y error. Estos se definen como daños que implican un desconocimiento o ignorancia en algún aspecto (b12-16): el objeto (la persona perjudicada, dañada); el instrumento o cualquier otro aspecto que no es aquello que pensaba quien ejecutó el acto en el momento de cometerlo. Así se menciona el caso de Merope quien en el Crestofonte de Eurípides confundiendo a su hijo con un enemigo está a punto de matarlo, aunque lo reconoce a tiempo. La distinción fundamental se establece en 5.8 1135b 16-19, donde se considera "accidente" al daño causado por influencia de una desinformación ,cuyo infortunado resultado es contrario a una razonable expectativa ; *cuando no es contrario a una razonable expectativa, aunque se ha hecho sin propósito malvado, se trata de un* a(ma/rthma (*"error culpable"*), *ya que un error es culpable* (a(marta/nei) *cuando la causa de la ignorancia o desconocimiento reside en uno mismo, pero es sólo un "accidente"cuando la causa reside fuera de sí.*

Las diferencias ya explicadas respecto al grado de conocimiento de quien causa la catástrofe, conducen a Else a la interpretación de que *hamartía* no representa una especie de ignorancia sino un juicio sobre ella, que pudo evitarse por una razonable previsión. Es decir, implica una presunción leve, pero perceptible de negligencia culpable, ligera como para no obstaculizar el sentimiento de compasión hacia el héroe, pero suficientemente perceptible para impedir el sentimiento de que la caída del héroe es el resultado de un mero azar o mala fortuna (a)tu/xhma), es decir que el personaje trágico sin ser un villano, tampoco es una simple víctima , o en otros términos, alguien que pese a no ser totalmente culpable, ha contribuído en alguna medida a su propia caída[18]. En el caso de Edipo, el descuido o error estaría en no haber pensado más cuidadosamente acerca de la persona a quien mató en su encuentro

[18] Else,o.c., pág. 150.

ocasional en la encrucijada. Se plantea asimismo la duda acerca de si un mayor detenimiento o reflexión de parte de Creón cuando es dominado por la cólera ante la insinuación del coro sobre la posible intervención de los dioses en el sepelio de Polinices, habría evitado su propio desastre. Algunos estudiosos han querido equiparar *hamartía* con lo que los antiguos griegos llamaban *Ate*, enceguecimiento fatal o fatalidad, pero no pueden identificarse los significados por cuanto no existe nada "misterioso" (hado, destino, dioses) que controle o explique la acción trágica, sino tan sólo un error desafortunado que nos permite sentir temor y compasión por el héroe.

La catarsis: temor y compasión

La intención aristotélica de superar las objeciones de Platón a la tragedia como liberación de emociones indebidas, a través de la teoría de la catarsis, sigue siendo aún actualmente uno de los aspectos más comentados[19]. Las interpretaciones controversiales se mueven entre quienes la entienden como una *clarificación intelectual*, y los que la perciben como una *purificación o purgación emocional*, médica o ritual. Else argumenta que la catarsis se refiere a la manera en que la obra *ilumina* la calidad trágica de los sucesos y a través de esta clarificación produce la clase de placer propio de la tragedia. Para sostener esta interpretación el término paqh/mata en la definición de la tragedia del cap.6 de la *Poética* 1449b, se debería traducir "sucesos", y no "emociones". Sin embargo, la corriente predominante es considerar que Aristóteles está señalando las emociones del público y no a los hechos en el interior del drama[20].

Pero la necesidad de conciliar los aspectos de comprensión intelectual con las reacciones emocionales provocadas en el público por la obra, ha llevado a destacar la base cognoscitiva de las emociones. En esta vertiente se encuentran trabajos como el de Ismene Lada[21], y el propio Segal cuando admite la polivalencia semántica del vocablo

---

[19] Segal ,Ch., "Catharsis, Audiencie and Closure in Greek Tragedy" en Silk, M.S.(ed.) *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996, pág. 153.

[20] o.c.,155.

cathársis y la posibilidad de que Aristóteles lo haya escogido para aludir simultáneamente a purgación médica, purificación espiritual y clarificación intelectual.

Por mi parte he desarrollado una propuesta que creo puede contribuir a destacar este aspecto cognoscitivo. Bien sabemos que la descripción de las pasiones en la *Retórica* presenta algunas similitudes con la *Poética*. Considero que someter la descripción de la compasión y el temor a un análisis semiótico[22], puede resultar bastante operativo, porque los dos estados están estrechamente vinculados. Los pasajes de la Retórica que permiten analizar el recorrido narrativo y pasional, son los siguientes: 1): *para experimentar «compasión» es necesario que uno pueda creerse expuesto —en su persona o la de los suyos— a un mal destructivo* (1385b)*;* 2) *se es susceptible de experimentar compasión (*1386a) *cuando se está dispuesto a recordar que le han pasado cosas similares* (temporalización retrospectiva); *o se espera que pueda pasarle*(prospectiva) (1386a 7-8) , *pues las muy apartadas temporalmente, ni se las espera ni se las recuerda;* 3) *hay que admitir que las cosas que suscitan temor respecto de uno mismo, inspiran compasión cuando le acaecen a otros* (1386a 13-14). Los fragmentos citados se corresponden con el texto de la *Poética* que indica que *el temor se experimenta al ver sufrir a aquellos que son «semejantes"* (Ðo(/moioi) *a nosotros.*

Para analizar el miedo, la inseguridad me he sustentado en la teoría de los simulacros existenciales postulada por Greimas. Esta nueva dimensión semiótica consiste en objetos imaginarios que el sujeto proyecta fuera de sí y que, a pesar de que no tengan ningún fundamento intersubjetivo, determinan de manera eficaz, el comportamiento intersubjetivo en tanto que tal. La competencia pasional puede interpretarse como un "simulacro reflexivo», como una imagen fin para el sujeto. Es el medio por el cual el sujeto anticipa la realización y advenimiento de un estado[23].

---

[21] Lada, Ismene, "Emotion and the Meanig of Tragic Performance"en Silk, M., o.c., págs. 397-413.

[22] He desarrollado esta propuesta en varios trabajos

[23] Greimas A.J., Fontanille, J., *Sémiotique des passions*, Paris, Ed. du Seuil, 1991, págs. 115-117.

En el capítulo sobre la *Retórica* me detendré en el análisis de las definiciones aristotélicas de los estados emocionales. A fin de entender la exposición siguiente, sólo anticipo mi conclusión de que la imagen que se presenta al espíritu o que aparece en forma «evidente o manifiesta», indica no una real adecuación a un estado de cosas, sino una evidencia alcanzada por el sujeto a través de un juicio epistémico de *creer-verdadera* la *imagen del otro* y, simultáneamente, *de sí mismo* , en cuanto sujeto de estado real o virtualmente disjunto o conjunto con un objeto de valor.

El segundo aspecto importante de estas definiciones es el hecho de que en la mayoría de ellas aparece instalado un Sujeto cognoscitivo evaluador de méritos: existe un código —que debe ser aceptado y compartido respecto de la atribución de bienes. Una vez reconocido el mérito, la conjunción del sujeto calificado como «merecedor»con el objeto, se torna un derecho (*deber-ser*) así como una irrisión o quebrantamiento de la norma, la atribución a quien no lo merece.

En oposición al deseo de conjuntarse con bienes deseables, que rige las acciones de todo hombre, se halla el de evitar la conjunción con los objetos perjudiciales, nocivos, y que son los contrarios de aquellos que garantizan la seguridad de la vida: desposesión de fortuna, ausencia de amigos, privación de la familia o de la participación comunitaria, deshonra, y el mayor de todos , muerte.[24] Por tanto, la existencia modal del Sujeto que experimenta el temor, o la inseguridad, se define por un *querer-no-ser*.

Al querer-no-ser , se añade la «esperanza», es decir el creer-poder-ser (la posibilidad de salvación), que detiene la ejecución de la acción, pero no en el sentido del pánico, sino para crear un espacio «deliberativo» (`bouletiko/j`) el sujeto en su imaginario realiza una operación cognoscitiva, sopesa los pro y contra del acontecimiento por venir, y a partir de ese hacer interpretativo, puede decidir no actuar o hacerlo. No hay que olvidar que para Aristóteles existe un término medio res-

[24] En la *Retórica*, se define el estatuto modal del 3er actante: los objetos perjudiciales o destructivos con los cuales se quiere evitar la conjunción.: son «dolorosos» y «destructivos» o «causantes de desposesión `a)nairetika/`.

pecto del *pathos* que está determinado por la regla recta, y que este aspecto cuantificable, junto con las circunstancias temporales - ambos relacionados con la noción de *kairós* (momento oportuno para la acción conveniente)- aportará un componente de moralización a la pasión.

Si retornamos a la compasión, advertimos que los tres fragmentos parten de un estado previo de «creer-poder-no-ser» , dado que ante el espectáculo de la desdicha ajena, el S^2 (Sujeto2) realiza una operación cognoscitiva de reconocimiento de sí mismo en el otro. Para que este re-conocimiento sea posible, el Narrador (orador, en el caso del discurso retórico) puede acudir a una operación de actorialización que los torne 1) conocidos (`gnw/rimoi`), aunque no muy estrechamente vinculados con el público[25]; 2) semejantes al público. Aristóteles dice quiénes son semejantes: los de la misma edad, carácter, disposiciones (*hexeis*), dignidad, raza. Sin embargo, para que la compasión surja de la disposición de la acción (es decir de la estructura narrativa, más que del investimiento de los sujetos) debe reconocérselo como un sujeto en el estado en el cual el hombre comúnmente se percibe a sí mismo: un sujeto expuesto a la pérdida, pero tensivo a la esperanza. La semejanza, el lazo de humanidad común entre los hombres, reside en este sentimiento de vulnerabilidad, a la cual todos se sienten expuestos[26]. Segal destaca como una convicción profundamente arraigada en los griegos de la época arcaica y clásica esta creencia de que compartir —según la expresión de la *Odisea* (15.339)— los `kh/dea` crea un lazo entre los seres humanos, porque reconocen lo que puede ocurrirle a todos *los mortales sufrientes* `deiloi=si brotoi=si` (*Od.*15.408; Il.24.525)[27].

El siguiente paso es la evaluación de méritos que realiza el S^2, quien asume así el rol de Destinador social de la sanción: El *juzgar-*

---

[25] Es interesante esta fluctuación entre lejanía y cercanía (de los sujetos con el público) en la cual se cifra la obtención del efecto buscado. Una excesiva proximidad provocaría un terror paralizante; una excesiva lejanía no suscitaría la compasión.

[26] Konstan, D., "Las emociones trágicas"en González de Tobía (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el Fin del Milenio,* La Plata, Univ. Nacional de La Plata, 2000 págs. 128-131, expone conclusiones muy semejantes.

[27] Segal, Ch. en Silk, o.c., pág. 149.

no merecedor de la desdicha requiere un *saber* que reposa sobre un código ético de premios y castigos. Como lo dice claramente Aristóteles, para sentir compasión es necesario suponer que *hay hombres buenos* (*epieikeis*) , de lo contrario, se pensará que toda desdicha es merecida.

El dispositivo modal del S^2 , es decir , las modalidades que en el análisis semiótico se consideran responsables de la aparición de la pasión, pueden equipararse con las *hexeis* o disposiciones que según Aristóteles hacen a los sujetos proclives al surgimiento de la compasión, cuya caracterización puede definirse por el *creer-poder-no ser* (las personas que son propensas a creer que pueden sufrir un mal). Aunque la enumeración de las diferentes personas hecha por el filósofo es bastante extensa, consiente discernir dos trayectorias por las cuales el sujeto ha alcanzado la certeza de la infelicidad como un hecho probable: por un lado, y muy importante, para advertir la existencia de un plano intelectivo, al menos del tipo de inteligencia práctica, un conocimiento o experiencia de la vida. Los viejos, los que ya han sufrido, los instruídos, pues son `eu)lo/gistoi` (es decir, *razonan bien, son sensatos*); por otro, la sobremodalizada por el temor, por el sentirse expuestos a la desposesión, entre los cuales se encuentran, los débiles y más temerosos, aquellos que poseen familiares, esposa e hijos, es decir seres considerados parte de ellos mismos y expuestos a males destructivos. En ambos casos, es necesaria una predisposición de benevolencia , de juicio ético positivo sobre el ser humano, es decir, *creer que hay hombres buenos* -que no han merecido la desgracia sucedida. Lejos de elogiarse, la ausencia de compasión recibe un juicio ético negativo, al señalar que a estos se oponen quienes no son susceptibles de compasión, porque no *piensan que pueden sufrir mal alguno* , caracterizados por una `u(bristikh\ dia/qesij,` una disposición insolente o soberbia, sin duda alguna negativamente moralizada en tanto que se sitúa en la categoría del exceso, y contraviene la norma ética (deber-ser) generalmente aceptada, de la moderación.[28]

[28] Sin duda podría objetarse que en el campo del discurso retórico estos son tópicos para suscitar la compasión del auditorio cuando ella es necesaria a la causa. Sin

Tampoco son propensos a sentir compasión, los desesperados (creen no-poder-ser más desdichados) o quienes son presas de un temor paralizante, que los encierra en sí mismos y les impide compartir la desdicha ajena. La recapitulación de Aristóteles de todos estos tipos añade a la modalización, una aspectualización, que puede ser de doble naturaleza: 1) retrospectiva: el S^2 recuerda que males semejantes le han sucedido a él o a uno de los suyos; 2) prospectiva :espera que le sucedan. Me arriesgaría a afirmar que de los tres efectos mencionados por Gorgias en el *Encomio a Helena*, el po/qoj filopenqe/j, "el deseo que se complace con el dolor», designa precisamente esta rememoración, este deseo de llorar y lamentarse, primero por sí mismo, para poder com-padecerse y comprender los sufrimientos del otro.

La tragedia ofrece en sus propios textos las claves interpretativas respecto de la adecuada respuesta emocional esperada por parte de los espectadores. En este sentido, D. Konstan muestra que Sófocles ha construído en el Odiseo del *Ayante*, el "modelo de un espectador aristotélico, tal como el filósofo lo iba a delinear un siglo más tarde. Cuando Atenea le ofrece regocijarse con la destrucción de Ayante, Odiseo muestra su compasión por la desgracia en la cual se encuentra, añadiendo: *Y pienso en mí mismo no menos que en él, pues veo que cuantos vivimos nada somos, sino fantasmas y vagas sombras*" . Por tanto, continúa Konstan, "por decirlo en términos aristotélicos, Odiseo percibe a Ayante como semejante o(/moioj a sí mismo, su igual en prudencia y valor", puede identificarse con él, y reconocer que él mismo es vulnerable a la clase de desastre sufrido por el héroe; por tanto, su desgracia no lo llena de confianza ni lo lleva a jactarse con soberbia de su triunfo"[29]. Esta consideración corrobora mi análisis respecto de la moralización del *pathos*, a la cual me he referido más arriba.

---

embargo, la apelación a los sentimientos de piedad del público oyente o lector seguirá siendo una constante no sólo en la narrativa de ficción (la novela de amor, por ejemplo) sino en la así llamada historiografía "trágica".

[29] Konstan, D.,o.c., pág. 130.

Segal también destaca el hecho de que escenas cruciales de algunas tragedias, tales como *Hipólito, Edipo Rey*, además de excitar fuertes emociones de piedad y temor contiene comentarios dirigidos a llamar la atención de la audiencia, indicándole que esa es la respuesta emocional deseada y apropiada[30]. Por su parte Sterling, acude a la función de "testigos", que deben desempeñar los espectadores reunidos en el teatro, como esencial para dar "cuenta de las escenas de dolor compartido". Los miembros del Coro, testigos asimismo, les proporcionan las claves, indicando qué hacen o sufren los personajes[31], pero también los héroes mismos dan pistas a la audiencia para interpretar los acontecimientos y las emociones: "Miradme!"; "Piedad de mí"; "¿Qué voy a hacer?" ; "¿Dónde acabará esto?". Que esta orientación o guía a la audiencia está expresada tanto en términos intelectuales como emocionales, lo demuestra Sterling con la que denomina "particularly telling instance of witnessing"[32], la escena en la cual el Coro, tras el descubrimiento de Edipo de su identidad, invita a los hombres de Tebas, que han sido testigos de lo ocurrido al Rey, a considerar la inanidad humana, pues si este desastre pudo ocurrirle a Edipo, puede ocurrirle a cualquiera. Debido a que este canto del Coro, sucede al reconocimiento, ello constituye, en opinión del mencionado estudioso, una clave para entender la importancia concedida por Aristóteles a la *anagnórisis* y para llegar a la conclusión acerca de que "en proceso catártico, el reconocimiento y las penosas emociones que genera, presenciadas con temor y compasión por la audiencia, no están separados en alivio emocional y (a menudo, consecuente) reflexión intelectual", es decir, una posición coincidente con la de otros autores aquí comentados, en cuanto todos subrayan el hecho de que la respuesta del espectador, no es, como sostenía Platón, una mera emoción placentera, propia de un audiencia indiscriminada, reunida en el teatro.

---

[30] Segal,Ch.,o.c., pág. 156.

[31] Sterling , P.E., "Weeping, Witnessing, and the Tragic Audience" en Silk, M.S *Tragedy and the Tragic*, pág. 177.

[32] ibd.178.

6

La "lexis" en Aristóteles

En la teoría estilística griega ,el vocablo griego le/cij –traducido por el latino *elocutio*- , se aplica, en un sentido más restringuido a lo que llamaríamos "dicción" o vocabulario, y en uno más amplio,es equivalente a "expresión formal", "estilo"[1]. En la *Poética* predomina la primera acepción, en la *Retórica,* la segunda.

En la tratadística posterior, habitualmente se tratan en este apartado, dos aspectos: 1) el relacionado con la selección y uso correcto del vocabulario o dicción, y 2) la "composición" o estructuración de los vocablos debidamente escogidos en la oración (su/nqesij o)noma/twn *compositio verborum*).

Hechas estas salvedades, considero apropiado en el tratamiento de las cuestiones relativas al estilo, referirme conjuntamente a los textos del libro III de la *Retórica* y a los capítulos de la *Poética* (19-22) dedicados a este tema.

Sin embargo, es importante advertir que Aristóteles deslinda claramente la utilización de un «lenguaje poético» que se diferencia del que debe emplearse en la prosa, (III,I,9) donde censura,como veremos, aquello que es específicamente poético.

---

[1] Ruiz Montero, C., "El concepto de le/cij en la teoría estilística griega"en *Retórica,Política e Ideología,* Salamanca, 1997,vol.I, págs.91-99.

En el libro III de la *Retórica*, comienza afirmando la existencia de trea elementos que requieren atención en el discurso: 1) el establecimientos de las «pruebas» (que equivaldría, por tanto, a la *inventio* retórica; 2) la *lexis* y 3) el ordenamiento (*taxis* o dispositio) de las partes del discurso. Concede que no sólo es necesario saber qué se va a decir, sino cómo se lo dirá, pues esto contribuye a hacer parecer al discurso de «cierto tipo». Como indica Atkins[2], hay una actitud de reserva del filósofo respecto de la expresión elaborada, cuya necesidad admite por una «corrupción» del oyente (moxqeri/a), pues nadie enseña geometría a través de estos recursos.

Atribuye a los poetas los aportes hechos al estilo, y destaca la introducción de sus recursos en la prosa por parte de Gorgias. Es interesante detenerse en la observación acerca del carácter cambiante del estilo poético, que haría risible cualquier intento de imitación de usos ya perimidos.

La selección del vocabulario

La primera virtud (a)reth/) de la «lexis» es la claridad(safh/j) traducido por el latín *perspicuitas*), seleccionada en razón de su pensamiento teleológico según el cual la *areté* de algo está determinada por su función (e)/rgon) en la realización de la cual radica su excelencia. La función del lenguaje es transmitir un significado y ello se logra cuando la expresión es clara. Sin embargo, añade «no debe ser pedestre ni por encima de la dignidad del tema, sino apropiada (pre/pousa *Rh.* III,II,1), destacando que el estilo poético es elevado, pero no apropiado para la prosa.

Por ello, pasa a ocuparse de la elección y naturaleza del vocabulario que mejor contribuye a la intelegibilidad y propiedad. En primer lugar, es indispensable el empleo de las palabras «corrientes» (ku/ria: en latín: *propria*) que son comprensibles para todos. Pero es necesario algo más que «aparte» (e)calla/ssein) la expresión de lo demasiado pedestre, y le otorgue mayor dignidad.; ese toque de «extrañamien-

[2]Atkins ,o.c., vol. I, pág. 139.

to» produce una placentera sorpresa, pues,ocurre con el estilo algo semejante a lo experimentado en relación con los extranjeros y los compatriotas; los hombres admiran lo que es «extraño»y lo que excita la admiración (qaumasto/n) es placentero (*Rh*. III, II,2-3; *Poet*. XXII)

Este «apartamiento»es el rasgo esencial del lenguaje poético, pero nuevamente advierte sobre la cautela con que deben emplearse en prosa, donde los temas son menos elevados. En este punto, aparece una recomendación que, según destaca Atkins, se constituirá en un principio literario de larga vigencia, al cual este estudiosos designa como «ocultamiento del arte». En efecto, Aristóteles aconseja a quienes empleen artificios «ocultarlos» de manera que parezca que hablan «naturalmente», pues esto resulta más convincente. La pericia artística del hablante produce una suspensión de credibilidad (sospecha) en el oyente, que lo hace suponer que aquel tiene la intención de engañarlo (*Rh*. III, II, 3-5).

La metáfora

Pese a la advertencia, admite que hay una fuente peculiarmente útil adonde los prosistas pueden acudir, el lenguaje metafórico, pues todos empleamos en la conversación palabras comunes, propias y metáforas (*Rh*. III,II,6). Dado que la prosa cuenta con menos recursos que el verso, debe prestársele especial atención a la metáfora, pues su uso adecuado es la marca del genio y no puede enseñarse. Por la metáfora se logran los efectos combinados de claridad, placer y extrañeza —esta última en mayor grado—de las palabras familiares y no familiares. Es importante subrayar que Aristóteles privilegia el factor intelectual del placer experimentado por el oyente, pues considera que el mismo proviene de la semejanza que advierte entre el término metafórico y aquel al cual ha sustituido. Los hombres experimentan un placer natural en aprender rápido (III,X,2), y las palabras que nos hacen aprender algo son más placenteras y las metáforas son las que mejor obtienen tal fin. Así cuando Homero llama a la «vejez», «paja», nos proporciona enseñanza y conocimiento a través del género, pues ambas han perdido su lozanía.

Por consiguiente, la similitud no debe ser demasiado obvia, pero tampoco los términos metafóricos pueden ser tomados de objetos tan remotos o alejados que la afinidad no pueda ser captada. Sin embargo, es posible producir cierta «agudeza» despistando al oyente, quien al reconocer el «engaño», dirá: «¡Claro!, cómo no me di cuenta»(III,XI,6).

En la *Poética*,(cap. 21,7) Aristóteles define la metáfora como la aplicación de un término ajeno y señala cuatro tipos: 1) de género a especie,como al decir "la nave se ha detenido" en lugar de "anclado", dado que el término más general sustituye al más particular. La terminología posterior da a esta relación el nombre de sinécdoque. 2) de la especie al género, como en el caso de decir "diez mil hazañas",por "muchas", ya que "muchas"es el género del cual "diez mil"forma parte. 3) una especie sustituye a otra otra, como en el caso de "sajar la vida con la espada"o "cortar con la lanceta, donde en el caso de la espada se emplea la palabra "sajar" propia de la lanceta, y en el caso de la lanceta se utiliza "cortar" propio de la espada. Esta sería la metáfora strictu sensu.[3] 4) Por analogía, cuando B es a A, como D es a C, es posible sustituir B por D, o viceversa, por ejemplo "copa de Ares"por "escudo", o "escudo de Dionisos" por "copa". Se trata de un trueque proporcional, pues la copa es atributo de Ares y la copa lo es de Dionisos. De igual forma sucede con la vejez que es respecto de la vida, lo que el atardecer es respecto del día, por lo cual podrá decirse "atardecer de la vida" o "vejez del día".

Las clasificaciones posteriores de los teóricos se realizaron según la alternativa animado/inanimado[4] a partir de la observación hecha por Aristóteles en el capítulo XI del libro III de la *Retórica*, donde

---

[3] En realidad, el término "metáfora"tiene el sentido amplio en Aristóteles de "tropo", equivalente a la traducción latina: "verbum translatum" y posteriormente, se especializó para designar una clase de tropo.

[4] a) De "animado a animado": *pastor* de pueblos (en lugar de caudillo, jefe);b) de "inanimado a inanimado", el *pino* surca el mar (en lugar de barco); c) de "animado a inanimado", como en "murmullo del mar"; d) de inanimado a animado como en "corazón de *piedra*".

se refiere del uso de metáforas que consiguen poner los objetos "más vivamente"frente a nuestros ojos, como es el caso de transferir a seres inanimados acciones o sentimientos propios de seres inanimados.

En todos los casos, se recomienda que estén en correspondencia con el tema o propósito, es decir, que si se quiere embellecer, el término metafórico debe tomarse de las mejores especies dentro del mismo género; en tanto que si la intención es burlesca, los vocablos provendrán de objetos de menor valor (*Rh.* III,II,10). En lo posible deben emplearse palabras bellas en sí mismas (III,II,13) , belleza que puede residir sea en el «sonido»- con lo cual admite el valor eufónico de algunos vocablos- o en el significado o fuerza expresiva (du/namij), o en la vista o en algún otro sentido (III,II,13),por lo cual resulta más agradable la expresión h)w\j r(ododa/ktuloj (Aurora de rosáceos dedos) que foinikoda/ktuloj (purpúreos dedos), considerando aun inferior (fau=loj) el empleo de e)ruqroda/ktuloj (rojos dedos).[5]

El ordenamiento de las palabras

Tan importante como la elección del vocabulario, son los efectos logrados a través del ordenamiento de las palabras: su//nqesij o)noma/twn (*compositio verborum*) que constituye la segunda y más importante sección dedicada por Aristóteles al plano de la expresión. Primero exige la pureza (to\ e(llhni/zein) de la lengua (*latinitas*, para los romanos), que depende de cinco reglas: 1ª) un adecuado uso de las partículas conectivas y un apropiado ordenamiento de las proposiciones; 2a.) el empleo de términos específicos y no genéricos;3ª.) evitar las ambigüedades, a menos que se quiera deliberadamente obtener tal efecto(como es el caso de los adivinos o augures, o de

[5] Es obvio que la escogencia del ejemplo del epíteto para la Aurora se ha hecho en primer lugar, por la "autoridad"que le otorga el uso en Homero, pero sin duda, la "belleza" puede residir en el empleo de la palabra *rosa*, frente a *púrpura*, o el "rojo"de e)ruqro/j asociado habitualmente con la sangre, así como a los valores fónicos, sin dejar de notar la extrema longitud silábica de las dos últimas, suerte de "sexquipedalia verba". Hay que aclarar que los compuestos desechados son neologismos del propio Aristóteles.

aquellos que hablan enigmáticamente por no tener nada que decir); 4ta.) la observancia de la distinción de género,tal como lo indicó Protágoras y 5ta.) la observancia de la concordancia de números,singular y plural (III,V,4-6). Evidentemente la preocupación que prevalece es la de la claridad.

En general, toda composición escrita debe ser fácil de leer o de emplear, lo cual no ocurre cuando se utiliza un número excesivo de partículas conectivas o la puntuación es difícultosa, como es el caso de Heráclito[6] (III,V,6).

Pero además de la corrección y claridad, el estilo exige «elevación» (o)/gkon) y muestra cómo lograrla en este plano de la *compositio*: a) mediante el empleo de la definición en lugar de la palabra, por ejemplo, en lugar de *círculo, figura plana cuyos puntos equidistan del centro*; por el contrario, en busca de concisión, podrá emplearse, el nombre en lugar de la definición. Este recurso ayudará a evitar la mención de aquello que sea «vergonzoso»o «indecente»(III, VI, 1-3). b) El empleo de metáforas y epítetos como medios de ilustración, evitando siempre el color poético; c) el uso del plural por el singular; d) el empleo del asíndeton; e) la descripción de un objeto por las cualidades que no posee, lo cual constituye una forma de amplificación que puede continuarse «indefinidamente». Es el método usado por los poetas al crear palabras como a)/xordon me//loj, a)/luron me/loj: "melodía sin cuerdas" y "melodía sin lira" (III,VI,7).

La observancia de lo prépon

La cualidad fundamental de observancia de lo *prépon* está incluída por Aristóteles- como será en la tradición retórica posterior- en la sección correspondiente al estilo. Afirma que se logra mediante la adecuación de la expresión al carácter del hablante, a los estados pasionales y al tema del cual se trata. Pues *no pueden tratarse un tema elevado de una manera descuidada ni temas triviales, majestuosamente; ni corresponde embellecer una palabra de uso corrien-*

[6]Conocido como «el oscuro»(o(skoteino/j) por su vocabulario y su estilo.

te, pues se torna ridículo, como cuando el poeta Cleofrón dice: po/tnia sukh=[7] (III, VII,1-3).

La adecuación del estilo a los sentimientos (pa/qoj) *se logra si alguien habla encolerizado cuando ha sufrido una afrenta; con indignación y reticencia, aunque mencione (las afrentas), ante la impiedad o desvergüenza; con admiración de lo que es digno de elogio; de una forma sencilla,sin elevación, en situaciones dignas de compasión. Ello conduce a la credibilidad del oyente, pues saca la errónea conclusión de que el hablante dice la verdad, debido a que en tales circunstancias sus sentimientos coinciden,por lo cual juzga-aunque el caso no sea como el hablante lo presenta- que los hechos son como los representa .*[8] *El oyente simpatiza, es decir, experimenta la misma emoción que quien habla «patéticamente», aunque no diga nada. Por ello, muchos hablantes confunden (kataplh/ttousi) al auditorio con el mero ruido* (III,V,7).

Lo *prépon* entre estilo y carácter (*ethos*) se obtiene mediante el uso de la *lexis adecuada* (a(rmo/ttousa) a cada «género» y « hábito». Aristóteles aclara qué entiende por «género»: edad, - niño, adulto, viejo; sexo- hombre / mujer;, nacionalidad- tesalio,lacedemonio. Por «hábito» (*hexis*),*los estados que forman el carácter en la vida, pues no todos los hábitos lo hacen. Así no hablarán del mismo modo, el hombre inculto y el educado.De aquí proviene el muy usado empleo de las expresiones usadas por los logógrafos «todos saben»o «quién no sabe», con el cual se logra el asentimiento de los oyentes, pues no se atreven a reconocer que no comparten algo conocido por todo el mundo* (III,VII, 6-8).[9] En III,VII,10, se reitera que el empleo de los recursos debe evitar el exceso e intentar que pasen inadvertidos, es decir, nuevamente, se insiste en el principio del "ocultamiento".

---

[7] Po/tnia es un título de respeto dirigido a divinidades, reinas. Muy a menudo, la falta de *prépon* se utilizará deliberadamente como recurso cómico o paródico.

[8] La manipulación del oyente a través del «simulacro pasional» que he desarrollado extensamente en el capítulo de la retórica como semiótica de la interacción.

[9] El uso abusivo de esta forma de ganarse la simpatía del auditorio no se limitará a los abogados de la antigüedad clásica, pues está basada en la instauración de un lazo de confianza entre los interlocutarios.

El empleo de palabras compuestas, epítetos y voces extranjeras son especialmente adecuadas para la expresión pasional, pues cuando alguien está dominado por la cólera se le excusa que llame a un mal, «grande como el firmamento». Tal es el lenguaje utilizado por los oradores *inspirados* (III,VII, 11).

La armonía de la prosa

La prosa no debe ser métrica, pero debe tener ritmo. Atkins señala a Isócrates como predecesor de esta tesis, cuyos excesos los constituían Gorgias y sus seguidores. La explicación de la necesidad de ritmo se fundamenta en nociones de origen pitagórico, adaptadas posteriormente por Platón, según las cuales las leyes del universo están trazadas por el número que otorga «definitud»a todas las cosas. Platón aplicando la doctrina a la música, la poesía y la prosa, había descrito el ritmo como lo que otorga orden y medida a la expresión como un todo (*Filebo* 23e). De ahí que Aristóteles considere al ritmo como aquel principio de delimitación que produce placer por cuanto da acceso a la cognoscibilidad, pues lo ilimitado no es accesible al conocimiento y, es desagradable: a)hde\j ga\r kai\ a)/gnwston to\ a)/peiron (III,VIII,2).

Pero este principio no debe coincidir con la recurrencia métrica propia de la poesía, por dos razones, siempre ligadas a la necesidad persuasiva:

1) el metro acarrea un aire de artificio y carece de persuasión;

2) tiende a distraer la atención del oyente respecto del asunto, pues su esfuerzo inconscientemente está orientado a esperar la repetición de la cadencia.

Si tenemos en cuenta que la sucesión de largas y breves es un fenómeno natural en las lenguas clásicas (latín y griego),como indica Lausberg, hay dos artes que se proponen someter a freno y medida el discurrir natural e inarmónico de largas y breves, el *ars*

poetica y el *ars rhetorica*.[10] En ambas la unidad más pequeña de la sucesión regular de sílabas largas y breves, se llama pou/j (*pes*: pie). Hay varios clases de *pedes*: yambo,troqueo, dáctilo, anapesto,etc, todos ellos válidos para las dos disciplinas. A partir de aquí, ambas artes se distancian: la poética distribuye los *pies* en una sucesión que abarca y comprende el fluir entero del discurso; en cambio la retórica deja una mayor libertad y no somete el curso entero del discurso a la rígida sucesión de los *pies*. La sujeción regular de la poesía se denomina me/tron (*metrum*); la regulación retórica de los *pedes* se llama *numerus* (r(uqmo/j); de ahí la afirmación aristotélica de que *la forma de la dicción no debe ser métrica* (e)/mmetron), *pero tampoco carente de ritmo (*a)/rruqmon III,VIII,1).

No todos los ritmos son apropiados para la prosa. Aristóteles no recomienda el uso del hexámetro, demasiado digno y alejado de la conversación cotidiana; el yambo, por su parte, está demasiado próximo a la conversación corriente; el troqueo recuerda la danza cómica (III,VIII,4). Por consiguiente, aconseja el empleo del peán: (-uuu) (uuu-), pues no se adapta a un esquema métrico y por consiguiente es menos fácilmente detectable[11], tanto en los comienzos como en el final, aunque el uso debe diferir en uno y otro: recomienda para el comienzo, el peán que inicia con la larga, para los finales, el segundo (III,VIII, 4-6). [12] Los distintos tratadistas no coinciden en cuanto al empleo de los distintos tipos de *pies*: así Isócrates recomienda el yambo y el troqueo.

---

[10]Lausberg ,o.c.vol.II, pág. 336.

[11]Nuevamente la búsqueda de «ocultamiento»

[12] Las reglas del *numerus* se aplican, sea al final de oración o período, donde su empleo es más adecuado y son más estrictas, sea al comienzo o en medio (el menos indicado).

La estructura de la oración: oratio perpetua y periodus

Si tomamos en cuenta que por *compositio* se entiende en primer lugar,una teoría de la estructura de la oración y a sus elementos constitutivos, vemos que pueden distinguirse,según el mayor o menor grado de elaboración, sea dos tipos de estilo, como lo hace Aristóteles, sea tres según autores posteriores.[13]

Se denomina en los tratados retóricos latinos *oratio perpetua* la designada por Aristóteles como `ei)rome/nh le/cij` (*estilo continuo*) que consiste en la inserción paratáctica de las oraciones en la sucesión natural de sus contenidos (III, IX, 1-3). Según el filósofo, es el estilo arcaico y pone a Heródoto como ejemplo; lo considera "desagradable", por la misma razón que censuraba la falta de ritmo: la carencia de límite o finitud, dado que el pensamiento avanza rectilíneo y no se detiene hasta que el sentido está completo,sin que sea posible divisar el fin, y *todos desean tener un fin a la vista* (III,IX,2). Utiliza una comparación con los atletas, quienes recién pierden su aliento al llegar a la meta, en tanto que la visión de la misma, los hacía mantener la energía .

El segundo tipo, que emplea *períodos* (`le/cij katastramme/nh`) consiste en una especie de formación circular, en la cual los elementos conceptuales se van integrando y completando recíprocamente. *Llamo período a una expresión que tiene un principio y un fin en sí misma y que puede ser fácilmente captada. Es agradable y fácil de aprender; grata porque es lo opuesto de lo ilimitado, a cada instante, el oyente piensa que ha alcanzado alguna conclusión; fácil de aprender porque puede retenerse en la memoria...y la razón reside en que el estilo periódico tiene número, y éste es una de las cosas más fáciles de recordar..* (III,IX,3-4).

El período consta necesariamente de partes (`mo/rion`), esto es, los elementos conceptuales que se integran en un todo. Se distinguen

---

[13] Quintiliano agrega esta 3ª.forma, la menos elaborada, llamada *soluta*, que es la inserción sintáctica arbitraria y relajada, como en el lenguaje hablado(cf. Lausberg, II, pág. 303).

partes extensas, que se llaman miembros (ko/lon, *colon, membrum*) y partes más breves que se denominan *incisos* (ko/mma). En Aristóteles, el período aparece dividido solamente en miembros.En cuanto al número de miembros, existe la posibilidad de que los períodos sean simples (unimembres) o compuestos de varios miembros (*cola*).La condición requerida es que *no sea ni demasiado corto ni demasiado extenso*, pues si es demasiado breve, hace "tropezar" al oyente, pues cuando iba lanzado hacia delante por efecto del propio ritmo- que ya conoce-, la detención produce una suerte de tropiezo. Si es demasiado extenso, deja al oyente atrás, es decir, afecta la intelegibilidad (III,IX,6).

El empleo de la antítesis en los miembros del período[14], a través de varios ejemplos, es recomendado por el "placer" que produce, siempre en razón de la mayor intelegibilidad que otorga *pues los contrarios son fácilmente cognoscibles*, y más aún a causa del "paralelismo"; por otro lado, Aristóteles considera la *antítesis* un suerte de silogismo, ya que la refutación consiste en la reunión de contrarios (III, IX,8).

Define asimismo *parisosis* - igualdad de los miembros (isocolon)- y la *paramoiosis* es decir, la semejanza de las sílabas finales de cada *colon*, prosiguiendo con consejos y ejemplos sobre su empleo.

La e)ne/rgeia – evidentia

Considero oportuno detenerme en el empleo de esta figura, por cuanto tendrá desde Aristóteles una continua aparición en los tratados de retórica, especialmente en Quintiliano, como también en el Pseudo-Longino. En principio, Aristóteles, más que denominarla, la describe como la expresión que pone las cosas *ante nuestros ojos* (III, XI, 1-2), por medio palabras que denotan vivacidad e)ne/rgeia. La explica a través de la diferencia entre metáfora que designa como *tetrágono* a un hombre robusto, en la cual no se evidencia la *energía* y la expresión *alguien cuyo vigor está floreciendo*, don-

[14] Empleo que vimos al tratar el estilo de Gorgias.

de es posible la percepción de la actividad. Homero se ha hecho famoso por su empleo de metáforas en las cuales, a través de la transformación de cosas inanimadas en animadas, logra este efecto. Lo mismo ha conseguido por medio del uso de símiles *donde da vida y movimiento a todo, y la "energía"es movimiento.* (III,XI,4).

Las denominaciones y definiciones posteriores de Quintiliano muestran que el vocablo e)ne/rgeia había pasado a designar a la figura y no al efecto obtenido[15]. El retórico latino transmite la traducción dada por Cicerón, quien la llamó *evidentia* o *illustratio* (*...pues no parecía que las cosas se narraban, sino que se exhibía la escena real, en tanto que nuestras emociones se excitaban como si estuviéramos presentes* (VI,II,32). Quintiliano admira a Virgilio por esta "presentación actualizada"que denomina *visiones*, lo cual no es sino la traducción de otro término griego, fantasi/a, (*acción de mostrar, acción de representarse algo por la imaginación*, y de ahí, *imagen*), empleado precisamente por el Pseudo-Longino.

Estilo y género oratorio

Un principio fundamental de la adecuación consiste en la necesidad de recordar que para cada género oratorio existe un estilo apropiado a)/llh e(ka/st%= ge/nei a(rmo/ttei le/cij (III,XII,1).

A una primera distinción entre "composiciones escritas" y "agonísticas", por las cuales entiende aquellas en las cuales se sostiene un debate, es decir la oratoria forense y deliberativa, sigue la diferencia en estas que reside, según veremos, en la condición de los distintos auditorios a los cuales se dirige cada una de ellas.

a)El estilo deliberativo dirigido a un auditorio numeroso, se asemeja al diseño de una pintura, en la medida en que, aunque sea inacabada

---

[15] A. Manieri en *L´immagine poetica nella teoria degli antichi.Phantasia ed enargeia,*Pisa-Roma,1998, se ocupa de estos términos, definiendo el primero como lo que puede ser visto en un objeto, sus cualidades visibles, pero también como la recepción de la experiencia visual por parte de los observadores y su representación por medio de imágenes en las artes literarias y visuales. En ambos casos, lo que hace vívidamente presentes tales cualidades, constituye la *energeia.*

en sus detalles, vista a distancia produce el efecto deseado; en él excesivos refinamientos serían superfluos y hasta perjudiciales (III,XII,5)

b) El estilo forense,como es empleado ante un auditorio más pequeño o ante un solo juez, es el más simple y directo, aunque admite exactitud y acabamiento.

c) En el estilo epidíctico incluye el estilo de la prosa escrita, designación que corresponde tanto a obras de filosofía, historia y política. Lo describe como exacto y acabado, apto para toques menudos y delicados, expresivo de todos los finos matices del sentimiento. Difiere de los anteriores en cuanto es 1) más "ornado"que el forense; 2) menos general en sus efectos que el deliberativo (III,XII,6)

Las partes del discurso

En principio, Aristóteles sólo acepta como necesarias a todo tipo de discurso, dos partes, correspondientes a: 1) el establecemiento del asunto (pro/qesij) y 2) las pruebas (pi/steij). Considera que algunas de las otras partes de la división, generalmente reconocida, es decir, proemio, narración, pruebas, refutación y epílogo (o *peroratio*), no se requieren, como por ejemplo, la refutación en un discurso epidíctico o en uno deliberativo.

El exordio es comparado con el prólogo en la poesía, y definido como el comienzo del discurso. Dado que su función esencial, como en los poemas épicos o en la comedia, es aclarar cuál es la finalidad o propósito del discurso, no debe emplearse si no es necesario,

Los preceptos indicados a propósito del exordio contienen los aspectos esenciales de la codificación de esta parte del discurso en los tratados retóricos, habitualmente designados con los términos latinos, que traducen las expresiones griegas: *iudicem attentum, docile, benevolum parare.* Tras dividir los tópicos empleados en los que pueden extraerse del *hablante, del oyente*- es decir,los jueces- *del tema o del oponente* (III, XIV,7), Aristóteles se ocupa precisamente de la intención de los que se dirigen al oyente, es decir, tornarlo favorable o buen dispuesto (eu)/noun) o por el contrario, provocar su indignación. Para obtener la atención, se tendrá en cuenta que los

hombres tienden a experimentarla hacia temas importantes, relativos a sus propios intereses, asombrosos, placenteros. Por tanto, es necesario hacer ver que el discurso se ocupa de asuntos de esta naturaleza. En lo que respecta a provocar una adecuada disposición a aprender (eu)maqei/a) está como es habitual, fusionada con la capacidad de atención; pero se incluye especialmente, el efecto producido por aquello que parece *honesto* o respetable (III,XIV,7-8).

Nuevamente Aristóteles reconoce el empleo de estos recursos como derivados de la escasa capacidad intelectual del oyente-juez, inclinado *a prestar atención a cualquier cosa extraña al asunto, de lo contrario no habría necesidad de exordio,* sino simplemente de enunciar el tema, como una especie de encabezamiento. *Además, la necesidad de lograr la atención del oyente corresponde a todas las partes del discurso...y es ridículo situarla al principio, cuando todos están escuchando con atención* (III,XIV,9).

En el discurso epidíctico, las fuentes del proemio provendrán del elogio, la censura, la exhortación, la disuasión o tratando de atraer al oyente si el tema es paradójico, difícil o muy conocido.

Respecto a la narración, además de la recomendación de claridad, Aristóteles agrega consejos relativos a lo que yo tiendo a designar como la "construcción del sujeto", pues insiste en la necesidad de que el hablante muestre su buen carácter y en la posibilidad de que excite las emociones de la audiencia.

Los recursos del estilo de la parte del discurso correspondiente a las pruebas, señalan la mejor adecuación del empleo del ejemplo en la elocuencia deliberativa y del entimema en la judicial.

Los tópicos de la última parte del discurso, el *epílogo* se enuncian de acuerdo a las cuatro funciones asignadas al mismo; 1) *disponer al oyente favorablemente hacia uno mismo y desfavorablemente hacia el adversario;* 2) *amplificar o disminuir;* 3) *excitar las emociones del auditorio y 4) recapitular.*

7

La Retórica de Aristóteles

Retórica y política

La inclusión de la Retórica dentro de la política se evidencia en dos pasajes de Aristóteles: 1) en primer lugar en la propia *Retórica* I, II, 7-8 se señala: *así sucede que la retórica es una rama de la dialéctica, y de la ciencia de la ética, a la que con justicia puede denominarse política*, y asimismo en la *Ética a Nicómaco* (I, II, 4), al afirmar la necesidad de conocer la ciencia que proporciona el conocimiento del sumo bien al que aspira el hombre, sostiene que *la misma está representada por la ciencia soberana y más organizadora que es la POLÍTICA Ella determina cuáles son las ciencias indispensables en los estados, fija aquellas que el ciudadano debe aprender y en qué medida. Así vemos*-continúa- *que las ciencias más estimadas se encuentran bajo su dependencia, por ejemplo, la ciencia militar, la economía y la RETÓRICA.* Creo que se ha subrayado claramente, desde el comienzo de este manual, la interdependencia de retórica y política. Este aspecto no nos aleja del objeto de nuestro estudio, definido como una teoría literaria de la antigüedad. Puede afirmarse que, por el contrario, es válido para insistir en la modernidad de sus planteamientos, vistos a la luz de las teorías del discurso en nuestros días. Válido específicamente para comprobar que- más allá de contener facetas relacionadas con lo llamamos político en sentido restringido- el discurso retórico apunta a la interacción comunicativa entre indivi-

duos pertenecientes a un mismo ámbito sociocultural.[1] López Eire, en este mismo artículo, recuerda la historia de la práctica oratoria dentro de los contextos políticos de la antigüedad grecorromana, para destacar – ya a partir de su propia designación- *retórica* proviene de *rhetor, el político que habla para proponer una ley (rhetra)*- la indisoluble relación entre ambos campos, y advirtiendo, además, que los estudiosos de la lingüística moderna han insistido en esta dimensión de interacción social, propia del lenguaje. Por supuesto, esta dimensión se potencia en la función persuasiva del discurso, que es aquella propia de la retórica. Por mi parte, considero posible aproximar, también en este sentido, las propuestas avanzadas por la sociosemiótica, al concebir que "ofrece una dimensión política, todo hacer discursivo cuya realización intenta o conlleva algún efecto de poder, por lo cual se entiende la transformación de las competencia modales de los sujetos que intervienen en la comunicación, y por ende, la transformación de las condiciones de realización de sus respectivos programas de acción".[2] Por ello, propone extender el ámbito de la problemática política para entenderla "como un *espacio de interacción* y como el conjunto de los procesos cuyo análisis se relaciona indisolublemente con una gramática narrativa, es decir más concretamente con una semiótica de la acción, de la manipulación intersubjetiva y de una teoría de la enunciación".[3]

La interacción comunicativa

La organización de la Retórica aristotélica está fundada en el carácter de interacción comunicativa, de necesaria relación entre los sujetos participantes en la comunicación, pues la división de los discursos en tres categorías, apunta a su función o *télos*: el oyente a quien se debe persuadir y de quien se espera una sanción veredictoria, que modificará el curso de las acciones. Puede afir-

---

[1] López Eire, A., "Retórica y política", en *Retórica,política e ideología desde la Antigüedad a nuestros días*, Salamanca, 2.000,vol.III, págs. 100-114.

[2] Landowski, E., *La societé reflechie*, Paris, Ed.du Seuil, 1989,pág. 277.

[3] ibd.

marse que la necesidad establecida por Platón de tener en cuenta frente a quién se encuentra el que habla (o escribe), pues solo un acabado conocimiento de la naturaleza humana le permitirá discernir el tipo de discurso que corresponde a esta clase de hombre y así lograr la persuasión, sostiene toda la reflexión aristotélica. En efecto, el punto de partida del Estagirita es la determinación de los elementos constitutivos del discurso, es decir, lo que llamaré establecimiento de la sintaxis actancial de la enunciación: su/gkeitai e)k triw=n o(lo/goj (*el discurso se compone de tres elementos)*: 1) el hablante; 2) el oyente hacia quien se dirige el objetivo o finalidad del discurso; y 3) aquello de lo cual se habla.

Ahora bien, la clasificación de los distintos tipos de discursos o estilos oratorios, se realiza precisamente tomando en cuenta una primera división bipartita de los tipos de oyente, pues Aristóteles afirma que el *oyente es necesariamente o espectador o juez, y juez sea de hechos pasados o futuros* (*Rh*. I,II,22,1358b). La diferencia de los asuntos sobre los cuales emite su decisión el oyente-juez, produce a su vez, una subdivisión, con lo cual, surgen los tres tipos de oratoria: 1) *deliberativa*: el oyente-juez está representado por los miembros de la asamblea popular y el propósito del discurso consiste en aconsejar o disuadir a fin de inclinarlos a una votación ; la finalidad del orador se centra en lo *útil* como objeto de la exhortación y lo *perjudicial,* objeto de la disuasión, en tanto que las demás consideraciones, como lo justo o lo honorable son accesorias. 2) *Judicial*: en este caso, el discurso se dirige al juez o jueces de un tribunal ante quienes se pronuncia una acusación o defensa para persuadirlos de emitir una sanción adversa o favorable al reo: por consiguiente, el *telos* del orador está en este caso representado por la disyuntiva entre lo *justo* y lo *injusto* . 3) *Epidíctica* o *demostrativa*, en el cual el *público* no está llamado a tomar una decisión sobre el asunto que el orador expone ante él, sino que está *contemplando* el discurso como una obra artística. Dado que este tipo de oratoria se ocupa especialmente de la alabanza o vituperio de personas, acciones o cosas, se ofrece también una alternativa respecto a la finalidad del discurso: lo *honesto* (kalo/n) en el elogio, lo *vergonzoso* (ai)sxro/n) en el vituperio. Es en este tercer tipo de discursos donde

se ubican las piezas que podemos llamar «literarias», en cuanto desprendidas de una decisión con fines prácticos inmediatos. Por eso, Aristóteles agrega luego que el auditorio también pronunciará un *juicio* (kri/sij), pero no sobre el asunto expuesto, sino sobre la *habilidad* (peri\ th=j duna/mewj) del hablante. Creo importante destacar un segundo pasaje de la *Retórica* (II,XVIII,1) en el cual se señala que *todo discurso se emplea para persuadir,*[4] (h(tw=n piqanw=n lo/gwn xrh=sij pro\j kri/sin e)sti/) *ya sea a un oponente individual, ya a uno colectivo, ya a una teoría; por ende, en términos generales, aquel a quien se debe persuadir, es un juez*. Junto con el anterior, este pasaje nos autoriza a proponer una convergencia entre la retórica y la semiótica discursiva, en el sentido de que no sólo se determinan cuáles son los actantes necesarios de la comunicación sino que se establece el tipo de *hacer* propio de cada uno de estos actantes, y la relación o *contrato fiduciario*[5] existente entre ellos: 1) un sujeto *Enunciador*, encargado de un hacer persuasivo: el hacer-creer, o sea, -adoptando el metatérmino de E.Landowski[6]- dotado de credibilidad. 2) Un *Enunciatario*, sujeto de un hacer interpretativo, que concluirá en un juicio epistémico: *creer verdad* los enunciados sometidos por el Enunciador, es decir, capaz de *credulidad*, según el autor arriba citado.

Las pruebas "artísticas" : la credibilidad del hablante

Aunque parezca obvio, es oportuno recordar el valor semántico del término empleado por la retórica para designar los medios

---

[4] Esta afirmación implica la ampliación de la clasificación de los estilos oratorios para incluir todo tipo de texto en prosa: científico, filosófico, histórico.

[5] Como señala Greimas, el punto de partida de toda comunicación reside en el hecho de que entre Enunciador y Enunciatario se halla establecida una convención de confianza mutua que compromete a ambos en tanto que el querer-hacer-saber, hacer-creer de uno convoca el hacer del otro como Destinador epistémico de conformidad veredictoria (creer-verdad), Greimas,A.J., Courtés,J., *Sémotique.Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, s.v. Contrat, Véredictiion.

[6] Landowski,E.*La societé reflechie*, pág.210.

probatorios capaces de lograr la adhesión del oyente y su sanción veredictoria. Pi/stij es en un principio, *confianza*, y luego, *medio de inspirar confianza* y, por tanto, *prueba*. Por ello, las *pruebas* pueden construirse dentro del discurso: son las llamadas e)/n-)/texnoi (en latín: *artificiales*), es decir que dependen del "arte retórica", por lo cual se suele traducir el vocablo por "artísticas". Aristóteles las define como *"las que pueden construirse mediante método y por nuestros propios esfuerzos*, (*Rh.* II,II,2) de ahí que a diferencia de las a)/texnoi de las que sólo puede hacerse uso en el estado en que se encuentran, las "artificiales"deben ser halladas (eu(rei=n). Pese a que las pruebas "inartificiales" (no artísticas) constituyen elementos que escapan a la libertad del orador, sin embargo, dependerá de su habilidad la escogencia del momento oportuno para usarlas, como señala un tratadista posterior. Ellas consisten en la presentación de *testigos*, los testimonios obtenidos bajo *tortura*, los *contratos* o documentos.

La búsqueda de los medios probatorios debe abarcar, para lograr una adecuada persuasión, los tres elementos constitutivos o actantes de la comunicación: Enunciador, objeto sobre el cual se se habla y Enunciatario, sin omitir ninguno. Así establece Aristóteles que las pi/steij son de tres clases, que podemos designar, respectivamente, "éticas", "patéticas" y "lógicas", en cuanto las primeras dependen del h)=qoj (carácter) del hablante; las segundas consisten en disponer de determinada manera el ánimo del oyente: conocer sus "emociones" y utilizar los argumentos más eficaces para suscitar los estados "pasionales" capaces de modificar los juicios veredictorios que el Enunciatario emitirá; las terceras, del discurso mismo. No me parece aventurado sostener que la afirmación aristotélica de que *el orador persuade por su carácter moral cuando el discurso se enuncia de tal manera que lo hace digno de confianza* a)cio/-pistoj (I,II,4) y que *tal confianza (credibilidad) debe residir en el discurso mismo y no en una idea preconcebida del carácter del hablante"*, anticipa una concepción actual de la teoría del discurso: aquella según la cual el discurso produce,entre otras unidades significativas, dos actantes sintácticos, Enunciador y Enunciatario, "*cuyo estatuto de realidad semiótica impide confun-*

dir con el locutor real"[7]. No se trata de que Aristóteles proponga un Enunciador engañoso, que intente dar una imagen de sí completamente ajena al carácter del locutor real. Pero sin duda es conciente de que la "presentación"que haga de sí a través del discurso puede favorecer o dañar la credibilidad de lo que dice[8]. En el libro II, Aristóteles insiste en la necesidad de que no sólo el discurso sea *demostrativo y convincente, sino que el hablante se muestre de cierta manera..., pues en lo que se refiere a producir* pi/stij *hay una gran diferencia si el hablante se muestra a sí mismo como provisto de ciertas cualidades y el oyente piensa que su disposición hacia él es de cierta manera* (II,I, 3-4).

Considero que las tres cualidades establecidas por Aristóteles para que el Enunciador puede producir confianza o credibilidad: fro/nhsij, (*buen sentido, saber práctico*), a)reth/ (*virtud, honestidad*) y eu)/noia (*buena disposición*) pueden equipararse a la denominadas modalidades actualizantes (saber / poder) y virtualizantes (deber / querer) en semiótica. Ninguna de las tres es suficiente por sí sola. El saber consiste en el discernimiento e intuición adquiridos por experiencia, el mismo que posee el hombre fro/nimoj a quien se apela como criterio de la "regla recta"(o)rqo\j lo/goj) en la *Ética a Nicómaco*. La falta de un saber adecuado impide formarse una opinión correcta, pero la posesión del saber no basta, si "por perversidad" quienes "opinan rectamente" no dicen lo que piensan. El vocablo usado en este caso (moxqeri/a) es la condición opuesta a la a)reth/ propia de los spoudai/oi, e)peikei=j, es decir, los hombres buenos, honestos, respetables. En otro pasaje de la *Retórica* (I,IX,6), la "capacidad" (du/namij) de la la a)reth/) es definida por su *posibilidad de actuar a favor de otros* (eu)ergetikh/) y por ello se afirma que *las mayores virtudes son aquellas más útiles a los demás*: justicia, coraje, liberalidad. Sin embargo, hace falta además que el hablante haga manifiesta su actitud favorable o amistosa, ya que existen quienes

---

[7] Landowski, E. "Le discours de pouvoir"*en Sémiotique,L'Ecole de Paris,* Paris, 1982, pág.163.

[8] Las campañas políticas nos han acostumbrado a la construcción de la "imagen" del candidato, tanto en su lenguaje como en su gestualidad e incluso vestimenta y apariencia..

son "prudentes y honestos", pero *por falta de buena disposición, aunque conocen lo mejor, no lo aconsejan* (*Rh*.II,I,6). En este plano, se advierte que a las modalidades se le añade una dimensión pasional, pues el mismo Aristóteles remite para la `eu)/noia` y `fili/a` al tratamiento de las emociones que desarrollará en el mismo libro II. Ahora bien un análisis de las relaciones intersubjetivas tratadas entre los capítulos II y X, permite afirmar que existen dos grandes configuraciones pasionales: la que está organizada en torno a los sentimientos favorables (amistad, favor, piedad), en oposición a la que está nucleada por un sentimiento desfavorable de animadversión justa o inmerecida(enemistad, odio, envidia, cólera). Gran parte de la credibilidad o confianza que inspire el hablante está sujeta a la percepción que el oyente tenga del sentimiento favorable o amistoso hacia él, por el cual aceptará las propuestas sugeridas convencido de que aconseja o disuade respecto de una acción beneficiosa o perjudicial para quienes la ejecuten. En este punto es necesario destacar las afirmaciones de David Konstan en su libro *Friendship in the Classical World*[9], relativas al sentido amplio del término `fili/a` que va más allá de la traducción habitual (*amistad*, sentido que también contiene) para indicar una relación afectiva (`filei=n`) definida como el deseo de que alguien obtenga aquellas cosas consideradas buenas para él y la intención de procurárselas en cuanto esté en su poder. (*Rh.* II,IV,2).

No comparto la interpretación de R.Barthes en el sentido de que esta cualidad consista en "ser simpático"(y quizás hasta simpaticón), de entrar en una complicidad complaciente con el auditorio"[10]. Creo que una justificada indignación o pesar del hablante ante una posible decisión errónea del auditorio, puede también ser percibido como un auténtico deseo de lograr, mediante la rectificación de sus conductas, lo mejor en beneficio de ellos y no del propio Enunciador.

---

[9] Konstan, D., *Friendship in the Classical World*, Cambridge University Press, 1997,págs.67 sigs.

[10] .Barthes, R., *Investigaciones retóricas I, La antigua Retórica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974,pág. 64.

Las pruebas "lógicas": el razonamiento basado en lo *éndoxon*.

Pero seguramente es en el plano de la comprensión intelectiva por parte del oyente, donde la posición de Aristóteles muestra el mayor enfrentamiento con la tesis platónica. En efecto, la imposibilidad de transmitir conocimiento basada en la condición de una "multitud indiscriminada" que conforma a los oyentes del discurso retórico, es la principal objeción expresada en el *Gorgias*. Aristóteles transforma "la devastadora crítica platónica"[11] en una ventaja, pues considera que, aunque incapaz de un penetrante conocimiento filosófico- el cual, a menudo, a pesar de su exactitud, puede no resultar convincente-, existe en el auditorio una tendencia natural a la comprensión de la verdad, que la retórica busca alcanzar a través de las convicciones y creencias compartidas por la mayoría. Este "optimismo epistemológico" según la expresión de Wardy[12], consistente en la creencia de que "grasping the truth is a natural achievement", se evidencia en la siguiente afirmación de Aristóteles (1355a 37-38): *decir lo que es verdadero y mejor es siempre naturalmente más fácil de argumentar y más persuasivo*.

En lugar de oponerla a la dialéctica, Aristóteles considera la retórica, como su contrapartida, en cuanto ambas constituyen facultades de proporcionar argumentos. La función de la retórica concierne a *asuntos sobre los que se delibera ante oyentes que no son capaces de una comprensión a través de numerosas etapas o de seguir una larga cadena de argumentos* (I,II,12). Sólo se delibera sobre aquello que puede tener dos vías diversas de solución. La conclusión puede alcanzarse de dos formas: 1) a partir de lo que ha sido previamente demostrado silogísticamente; 2) a través de lo que necesita demostración, porque no es `e)/ndoca`. La primera es difícil en razón de su longitud, pues se admite que el juez es una persona simple (`o( krith\j u(po/keitai ei)=nai a(plou=j)`. La segunda no es convincente

[11] Wardy, R.,*The birth of Rhetoric*, London and New York, Routledge, 1996, pág.109.

[12] Wardy,Robert, o.c., págs. 108-111

(piqana/) porque no depende de algo admitido (e)c o(mologoume/nwn) o probable, en la medida que se sustenta en la opinión común (e)/ndocon). Las dos formas de argumentación son: el ejemplo, que es una forma de inducción y el entimema que es una suerte de silogismo, que se deduce de pocas premisas, a menudo menos que las del silogismo primario.

En el Libro II (XXII,3) de la *Retórica*, Aristóteles insiste en la diferencia entre el silogismo dialéctico y el retórico (entimema) en cuanto en este último las conclusiones no deben extraerse de *demasiado lejos ni deben incluir todos los pasos de la argumentación.En el primer caso, la longitud causa oscuridad; en el segundo, un exceso de palabras ante lo que es evidente*. Tradicionalmente se ha afirmado que el entimema es un "silogismo truncado", y así específicamente lo ha sostenido la retórica peripatética y romana; pero esta tesis sólo parece en Aristóteles en el "sentido de que el entimema puede presentarse bajo diferentes formas de *léxis*[13]. Dado que los asuntos sobre los que se delibera son acciones humanas o hechos de naturaleza tal, en los cuales las conclusiones no siempre son "necesarias", sino que podrían ocurrir de otra manera, el entimema es un silogismo que se deriva de *probabilidades y signos*. Sin embargo, no se debe argumentar sobre todas las "opiniones posibles", sino sobre aquellas definidas y admitidas, sea por los jueces o por quienes aprueban su juicio, pues es manifiesto que esta es asimismo la opinión del auditorio (*Rh*.II,XXII,3).

La posibilidad de ejercer un juicio epistémico que comporta un hacer interpretativo depende de un saber que precede al creer,como manifiesta Greimas[14] al considerarlo, más que un conocimiento, una operación de re-conocimiento de la verdad. El reconocimiento conlleva, necesariamente, una identificación en el enunciado ofrecido de la totalidad o de fragmentos de la "verdad"que se posee; de ahí que el acto epistémico pone en juego el universo cognoscitivo del actante-juez, para operar la integración de lo desconocido en lo co-

---

[13] Racionero, Q. en Prólogo de Retórica de Aristóteles, Gredos, Madrid, 1990. págs.124-5.

[14] Greimas,A,J., *Du sens II. Essais sémiotique.Le savoir et le croire: un seul univres cognitif.*, Paris, Ed.du Seuil, 1983, pág.119.

nocido, en tanto depositario de formas de organización válidas.

Los "signos" constituyen una relación entre dos hechos, que pueden asumir la forma de una implicación de lo general a lo particular o de lo particular a lo general. Cuando la relación es necesaria, es decir, la conclusión es irrefutable, se denominan tekmh/ria, por ejemplo, la conclusión de que una mujer ha dado a luz, porque tiene leche, o de que un hombre está enfermo, pues padece fiebre; aunque frecuentemente se trata de una relación sólo probable.

Lo probable o verosímil

Pero sin duda el mayor aporte aristotélico y aquel que más ha marcado la tradición de la teoría literaria, lo consituye el concepto de ei))ko/j, habitualmente traducido *probable, plausible,verosímil*, que se define como lo que sucede la mayoría de las veces, lo que pese a ser meramente posible, sitúa al hecho en un orden de regular frecuencia, que presupone una implicación de lo general a lo particular. Barthes señala que en el verosímil aristotélico hay dos núcleos: 1) la idea de lo general- en tanto se opone a lo universal necesario, atributo de la ciencia; se trata un general "humano"determinado por la opinión de la mayoría.2) La posibilidad de contrariedad: "en los límites de la experiencia humana y de la vida moral,que son los límites del *eikós*, lo contrario nunca es imposible"[15]. Según Greimas, "lo verosímil concierne a la organización sintagmática del discurso en la medida en que "representa"los encadenamientos estereotipados – y esperados por el enunciatario- de los sucesos y acciones, de sus fines y medios". "Desde esta perspectiva, el discurso verosímil no es sólo una representación "correcta"de la realidad socio-cultural, sino también un simulacro montado para *hacer parecer verdadero*, y como tal, propio de los discursos persuasivos".[16]

---

[15] Barthes,R., o.c,pág.53.

[16] Greimas,A.J, Courtés,J.,*Sémiotique,Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage*, s.v.*vraisembable*.

Los "lugares": la tópica

La idea de búsqueda (eu(/rhsij /*inventio*) que define la etapa inicial del proceso elaborativo del discurso, encuentra su concreción en la doctrina de los "lugares", traducción del latín *loci*, y éste del griego, to/poi. La expresión latina *sedes argumentorum* es sinónimo de la misma concepción. Un ingenio natural puede hallar las ideas generales adecuadas para constituir la base de los razonamientos, pero a fin de sistematizar los métodos de selección de las proposiciones pausibles, se indican los "lugares" donde se obtienen los enunciados generales. Estos pueden ser de dos tipos: 1) los llamados koinoi\ to/poi (*lugares comunes*), es decir, puntos de vista de aceptación general, que pueden aplicarse a todas las materias. 2) Los *lugares propios* correspondientes a los enunciados específicos de cada ciencia particular. Aunque en principio, se afirma que el campo de la retórica lo constituyen los "lugares comunes", luego se sostiene que *la mayoría de los entimemas se toman de estas especies particulares y propias, en tanto que son pocos los que se toman de los lugares comunes* (1358a27). La aparente contradicción no es tal: las respectivas ciencias utilizan sus enunciados en la indagación de la naturaleza de los objetos investigados; la retórica los utiliza como *písteis* o clases de enunciados creíbles. En este sentido, "las especies propias se asimilan a los *tópicos*, en cuanto representan opiniones que todos o la mayoría admiten y por ello, sirven como criterio de verosimilitud"[17].

Veintiocho "tópicos" o elementos stoixei=a de los entimemas demostrativos y refutativos son expuestos en el cap. XXIII del libro II, en tanto que en el XXIV, se da cuenta de diez tópicos de entimemas aparentes o falacias. La ejemplificación de algunos servirá para comprender el sentido de la "tópica"aristotélica, muy diferente de las vías que tomó posteriormente, como veremos más adelante.Un entimema derivado del *topos* "de lo más y lo menos", tal como *si ni siquiera los dioses saben todo, difícilmente las sabrán los hombres,* está basado en la convicción de que si no se puede atribuir un predica-

[17] Racionero, Q., pág. 113.

do a la cosa a la que es más propia, es evidente que no puede atribuirsele a aquella para la que es menos apropiado. *Asimismo afirmar que el hombre que golpea a su padre, también golpea a sus vecinos, es una instancia de la regla de que si lo menos existe, también existe lo más*(II, XXXIII,4). Un entimema extraído de "los contrarios"- donde se debe examinar si el contrario de un sujeto tiene un predicado contrario a aquel atribuído al primero- es el siguiente: *Si la guerra es causa de los males presentes, es necesario repararlos con la paz*. Del tópico de "las relaciones recíprocas", en el cual se supone que si hacer una cosa honesta o justamente pertenece a uno de los términos, padecer una cosa honesta o justamente pertenece al otro, tenemos el siguiente ejemplo: *si venderlos no es deshonroso para vosotros, tampoco lo es para nosotros comprarlos.*

Un ejemplo significativo, a mi parecer, en cuanto vuelve a situarnos en la perspectiva de la capacidad de convicción de aquello que se funda en la opinión compartida, y especialmente, si es proveniente de la mayoría o de los sabios o de aquellos cuya autoridad se reconoce, es el tópico que se extrae de un juicio anteriormente pronunciado por alguna de tales instancias epistémicas. Por ejemplo, *cuando Safo dice que morir es un mal y así lo han juzgado los dioses, pues de lo contrario, ellos morirían*(II,XXII,11).

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca[18] "los lugares comunes de nuestros días no son más que una aplicación a argumentos particulares de los lugares comunes en sentido aristotélico". Estos autores los estudian "mediante el examen de las bases de la argumentación y restringen su ámbito a las premisas generales que permiten fundamentar los valores y jerarquías. A partir de estas premisas, que a menudo permanecen implícitas, justificamos la mayor parte de nuestras decisiones. Un grupo social puede caracterizarse por la preferencia que otorga a determinados lugares, a ideas recibidas en las que fundamenta su adhesión a determinados valores y no a otros".

En el mundo romano, la tópica fue expuesta por Cicerón y posteriormente Quintiliano elaboró un extenso catálogo de lugares que

[18] Citado en Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica,* Madrid, Cátedra, 1988, págs.90-91.

se transmitió a la épocas posteriores[19], cuya clasificación se sustenta en una división bipartita: 1) lugares *a persona*, y 2) lugares *a re*. En el primero, se enumeran 14 tópicos, de los que destacaré algunos, pues considero, pese a habernos apartado de Aristóteles, que ejemplifican la fundamentación del argumento en opiniones y creencias compartidas por determinadas épocas y culturas. Así encontramos: a) linaje (*pues se cree que los hijos son semejantes a sus padres y antepasados, y eso los llevará a un estilo de vida honesto o deshonesto*); b) nación (*pues cada pueblo tiene sus costumbres propias y la misma acción no es probable en un bárbaro,un griego o un romano*[20];c) sexo: *será más fácilmente creíble que un hombre cometió un robo; una mujer, un envenanamiento*; d) fortuna, *pues no se esperan los mismos actos de un rico, rodeado de amigos y familiares, que de un pobre carente de todo*; e) constitución física, *pues la belleza se arguye como causa de desenfreno, la fortaleza, de arrogancia y los contrarios, de la conducta opuesta*[21];f) la ocupación, *pues se comportan de diferente manera el campesino, el abogado, el comerciante, el soldado, el médico...*

En lo relativo a los *loci a re* (el asunto), Quintiliano los sistematiza en torno a las preguntas:*quare* (por qué causa?), *ubi?* (¿cuándo?); *quando? (¿cuándo?)*; *quomodo? (*de qué manera?); *per quae? (*por qué medios?), que generan los lugares provenientes de 1) la causa; 2) el lugar; 3) el tiempo;4) el modo; 5) los medios, a los que agrega los resultantes de 6) la definición; 7) la semejanza; 8) la comparación; 9) las suposiciones ficticias; 10) la circunstancia de cada caso particular. Este tópico permite que, más allá de las reglas dadas, cada orador pueda encontrar nuevos elementos, propios de su ingenio. De ahí que Lausberg juzgue esta "productividad" como rasgo

---

[19] Es el empleado por Lausberg en su *Manual de Retórica literaria*

[20] El tópico de las características pasionales del bárbaro, por ejemplo, se encuentra con frecuencia en la narrativa de ficción, por oposición al hombre griego. Asimismo el de su "servilismo".

[21] El argumento del discurso 24 de Lisias del hombre discapacitado de que no puede acusársele de violento e incontinente, pues sólo los ricos, jóvenes y fuertes muestran su falta de control ,en tanto que a él, la vejez, pobreza e incapacidad física, lo obligan a ser "casto" o "prudente".

específico de la literatura, campo en el cual los poetas producen nuevos "lugares", aunque luego puedan tradicionalizarse.[22]

Los propios tratadistas manifiestan la dificultad de dar cuenta de todos los tópicos provenientes del asunto.

Esta sumaria enumeración puede servir para comprender la evolución que ha tenido el tratamiento de los "lugares comunes" en la teoría retórica y literaria en general, hasta llegar a la acepción peyorativa con la cual comúnmente designamos aquellos fragmentos o discursos carentes de originalidad. Barthes ofrece una excelente visión de este tránsito, proponiendo "tres definiciones sucesivas del término "tópica":1) Un método; 2) Una red de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas. El sentido de método es aquel que le otorgó Aristóteles con el fin de que el orador o hablante pudiese, ante cualquier tema expuesto, ofrecer conclusiones sacadas de razones verosímiles. El segundo es el de un proceso casi cibernético, al que se somete la materia que se desea transformar en discurso persuasivo. Para encontrar argumentos relativos a un asunto, el orador "pasea"su tema a lo largo de una red de formas vacías"[23]. El semiólogo francés, quien no oculta su aversión por las "estúpidas claves tópicas", provenientes de esta segunda acepción, propone, con sutil ironía, un ejemplo de producción de un discurso sobre la literatura, según la tópica de Lamy, preceptista del siglo. XVIII: "Nos empantanamos, pero por suerte disponemos de la tópica de Lamy: podemos hacernos las preguntas e intentar contestarlas: en qué *género* incluiríamos a la literatura? ¿arte?, ¿ discurso? Si es un arte, qué *diferencia* tiene con otras? ¿Cuántas *partes* asignarle? ¿ Qué nos sugiere la *etimología* del término?"

Finalmente, las formas vacías mostraron la tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de los mismos contenidos. Así la tópica se transformó en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, de fragmentos que se incluían casi obligatoriamente en el tratamiento de cualquier tema. A fin de creear en el

---

[22] Lausberg, o.c., I, pág.339.

[23] Barthes,R.o.c. , págs.55-56.

lector un estado de ánimo favorable, se le recomendaba a todo escritor, presentarse en términos de modestia, lo cual da lugar al denominado tópico de la "falsa modestia", cuya utilización en ciertas piezas de ocasión, aún podemos encontrar en nuestros días.

Pero asimismo, cada parte del discurso o texto, acudía a una tópica especial. La necesidad de atraer la atención por la obra, llevaba a la promesa "de cosas nunca dichas", formulada en el exordio o prólogo. También se hacen necesarios los protocolos de clausura, la indicación de que la obra ha llegado a su fin. El discurso oratorio tenía sus fórmulas de conclusión, en las cuales se debía recapitular para mover el ánimo del auditorio en el sentido deseado por el hablante. Estos esquemas no se prestaban para la conclusión de la obra poética, donde surgió, entre otras, la tópica del cansancio, o de la necesidad de acabar pues se hace de noche[24]. Curtius[25] se ha dedicado especialmente al estudio de algunos tópicos retóricos, así como de aquellos provenientes de la poesía y posteriormente incorporados a la prosa. Entre ellos, puede citarse, el del paisaje ideal con sus elementos típicos, es decir el "*locus amoenus*", como puede verse en la poesía pastoril desde la antigüedad clásica al Renacimiento.

Pero también el de épocas y lugares perfectos: Campos Elíseos, Edad de Oro, etc., o fuerzas como el amor, la amistad, la transitoriedad de la vida.[26]

---

[24] Considero uno de los pasajes poéticos más bellos de Virgilio, el final de la *Bucólica I*, con la invitación de Títiro a Melibeo a compartir "*manzanas sazonadas y castañas asadas, pues ya humean los altos techos de las aldeas y más densas se tornan las sombras que caen desde los montes.*

[25] Curtius,E.,*Literatura europea y Edad Media latina* tomo I, cap.V.,págs.122-159.

[26] El tópico del "*carpe diem*"horaciano proveniente de la Oda I,11, (*coge el día,sin confiar en el mañana)* produjo, entre otros textos admirables, el soneto XXII de Garcilaso de la Vega : *En tanto que de rosa y azucena./se muestra la color en vuestro gesto.. . / coged de vuestra alegre primavera/el dulce fruto.*

El ejemplo

El ejemplo (para/deigma) es una relación no del todo a la parte o viceversa, sino de parte a parte, de lo semejante a lo semejante, donde ambos caen bajo el mismo género, pero uno es mejor conocido que otro. Aristóteles alega que el ejemplo de Pisístrato y Teágenes de Megara, quienes, antes de convertirse en tiranos, pidieron para sí un cuerpo de guardianes, puede sirvir para probar que Dionisio busca la tiranía, pues ha solicitado custodios personales. Lausberg destaca que el ejemplo se asemeja a las pruebas *inartísticas*, en cuanto proviene del exterior, pero más que aquellas es además totalmente independiente del asunto tratado. Esto implica el aspecto creativo del hablante para establecer la relación entre el ejemplo utilizado y el asunto en cuestión[27].

El ejemplo en general proviene de fuentes históricas, lo cual le confiere credibilidad, por tratarse de hechos ocurridos, pero sobre todo por la notoriedad que determinados acontecimientos y personajes han obtenido al convertirse en materia de la historiografía[28]. Por ello, era presumible la tendencia a desplegar colecciones de *exempla*: hechos, hombres, frases memorables a disposición para que el orador o escritor pudiera emplearlas oportunamente. En la retórica romana, sus más célebres representantes, Cicerón y Quintiliano, recomendaron "la necesidad de echar mano de ejemplos de la historia, pero asimismo la mitología y la leyenda heroica"[29]. El ejemplo se transformará de un recurso al servicio del razonamiento y la persuasión, en un medio de "ornato", destinado a proporcionar placer al oyente, asimilable a la comparación, aunque el valor poético no contradiga su eficacia probatoria.

Sin duda, la utilización de acontecimientos y figuras ejemplares se funda también en la posibilidad de que los valores (positivos o nega-

---

[27] Lausberg,H., o.c. pág.349.

[28] Conviene recordar que la historiografía antigua griega y romana puede incluirse en la literatura, pues de ella se requieren la condición de prosa artística. Cicerón llamó a la historia *genus maxime oratorium*.

[29] Curtius, E., o.c. , vol.I,pág.94.

tivos) por ellos representados sean aceptados y compartidos por el auditorio, y por tanto, cada época y cultura posee su propio acervo de *exempla*, aun cuando el discurso tanto estético como político puede proponer otros que intenten desdibujar a los transmitidos.

La retórica de las pasiones

El tercer medio de producir persuasión en el oyente, se desarrolla entre los capítulos 2 y 11 del Libro II de la *Retórica* , dedicado a la descripción de las "emociones". Es importante destacar a su vez que esta noción, junto a la de los *caracteres*, va a atravesar toda la teoría literaria clásica, como señala Christofer Gill «Ethos and pathos distinction in rhetorical and literary criticism» [30].

En el convencimiento de la importancia de este concepto, inicié el estudio de algunas de las pasiones desarrolladas por Aristóteles, desde la perspectiva de la Semiótica, sometiendo las descripciones aristótelicas al análisis de la organización narrativa y de las modalidades del sujeto. He continuado en esta línea, especialmente a través de los más recientes trabajos producidos en este campo y en particular de la obra de Greimas y Fontanille *Semiótique des passions*, e incluiré en este capítulo algunas de mis conclusiones ya publicadas[31].

El papel del pa/qoj en la *Retórica* responde sin duda al requerimiento establecido por Platón en el *Fedro* sobre la necesidad de un conocimiento del alma del oyente, para lo cual debe indagarse su naturaleza y sus distintas formas de ser, actuar y padecer, a fin de lograr su adhesión, mediante el uso en el momento conveniente del tipo de discurso adecuado al tipo de hombre frente al cual se halla el hablante.

---

[30] en C.Q. 34, (I), 1984, pág. 60

[31] Paglialunga,E., "Retórica de las pasiones: una semiótica de la interacción"en *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1997, vol.II, págs.39-61.

En primer lugar, es importante advertir que la descripción de las "emociones"proporcionada por Aristóteles no es un tratado de psicología, sino una "*tópica*", basada como otras formas de argumentación en aquellas nociones admitidas y compartidas por la mayoría.[32] En numerosos pasajes el filósofo indica que *estos son los lugares (*to/poi*) donde los oradores deben buscar sus argumentos* si desean suscitar determinado estado anímico en los jueces. De aquí, la definición empleada como punto de partida: el *pathos* no está concebido como las modificaciones psíquicas que puede sufrir un sujeto, sino como efectos pasionales que pueden provocar una transformación de sus juicios)/Esti de\ ta\ pa/qh, di' o(/sa metaba/llontej diafe/rousi pro\j ta\j kri/seij (II.1.8)

Son todas aquellas afecciones que producen en los hombres un cambio de opinión respecto de sus juicios (II, I, 8)

1) en primer lugar: la definición general recae sobre tres términos: metaba/llontej? diafe/rousi kri/seij que indican que el cambio de estado pasional conlleva a una sanción diferente, a la que se hubiera producido de parte de un enunciatario «atímico»- es decir, sin experimentar ningún estado de ánimo, o bajo efectos de otro estado anímico que aquel al que ha considerado oportuno conducirlo el Enunciador. La misma orientación se reafirma al indicar la conveniencia de utilizar las pasiones en el género deliberativo, donde es útil que el oyente esté dispuesto de cierta manera, pues las opiniones varían según *amen u odien, estén encolerizados o serenos, y las cosas parecen totalmente diferentes o de diferente magnitud, ya que quien tiene una disposición afectiva hacia aquel sobre el que pronunciará el juicio, piensa o que no ha cometido falta* (a)dikei=n)*o que esta es de poca importancia y los que odian lo contrario. A su vez quien desea y espera, si lo que ha de ocurrirle es placentero, piensa que sucederá y será bueno* (II, 1, 4-5).

En este pasaje, de hecho se oponen dos grandes configuraciones pasionales: la que está organizada en torno a los sentimientos fa-

[32] Las reacciones y motivaciones de la cólera, la envidia, la amistad son aquellas que la mayoría considera probables.

vorables (amistad, favor, piedad), en oposición a la que está nucleada por un sentimiento desfavorable, de animadversión justa o inmerecida (enemistad, odio, envidia, cólera). Cualquiera de los estados *patémicos* que se organizan en torno a la mala disposición hacia el otro, por consiguiente, pueden ser susceptibles de transformación en un estado anímico caracterizado básicamente por la disposición opuesta de benevolencia. Pero en segundo lugar, a la oposición *amistad/ enemistad,* se añade la oposición *tímico/ atímico* no ya como un estado emocional determinado, sino inscribiendo el *pathos* en la categoría tímica positiva: esperanza de conjunción con un objeto de valor «bueno», lo que servirá para movilizar la competencia necesaria (querer y poder) para instalar el sujeto que ejecutará la acción aconsejada por el Enunciador.

2) Al concluir la descripción de los tres niveles de utilización del *pathos,* en varios de ellos explicita el valor de estrategia de manipulación que tienen estos *topoi*: Así en a) II, III, 17, leemos: '*Es evidente que los oradores que quieren llevar a (los jueces) a la calma deben sacar los argumentos de estos «lugares», representando a aquellos contra quienes se manifiesta su cólera, ya como capaces de inspirar temor, ya como dignos de respeto, o como personas que les han hecho favores, o que han actuado contra su voluntad o que están arrepentidos de lo hecho.*

b) En II,V, 15-16 : *Es necesario, cuando es preferible que (la audiencia) sienta temor, ponerlos en estado de experimentarlo, pues otros superiores a ellos han sufrido y sufren, de quienes no esperaban, de una manera y en ocasiones que no pensaban.*

c) En II, IX, 16:

Por lo expuesto, se ve cuáles son los hombres cuyos infortunios, calamidades o falta de fortuna, debe alegrarnos o no causarnos pena. Por tanto, si el orador pone a los jueces en tal estado de ánimo y prueba que los que piden piedad, y las razones por las que la piden, no son dignos de ella, y merecen que se les niegue, es imposible que la obtengan.

El estudio de las «pasiones» concebido como posibles *topoi*- loci argumentorum- muestra una notable coincidencia entre las definiciones aristótelicas y la teoría semiótica de la manipulación.

Para empezar, es necesario retomar la afirmación de que todo tipo de discurso conduce a un juicio (kri/sij), pues en cada uno de

los distintos *genera causarum*, hay un juez que se pronuncia para aceptar o rechazar (según se lo haya aconsejado o disuadido) la proposición hecha en una asamblea, absolver o condenar en las causas judiciales, elogiar o censurar en el caso del discurso epidíctico. Se postula por tanto, la comunicación como una interacción que supone que a un hacer- creer verdad del Enunciador, corresponde de parte del Enunciatario un hacer interpretativo (creer -verdad los enunciados que se le proponen).

Los textos citados pueden inscribirse en la definición de las distintas estrategias de manipulación que ha determinado la semiótica:

Intimidación : el Antisujeto, fundado en la modalidad del poder, ofrece dones negativos: amenazas, peligro, por tanto, es temible.

Tentación : ofrece bienes positivos, le recuerda que ha brindado favores.

Provocación- seducción: en la dimensión cognoscitiva , le hará saber lo que piensa sobre su competencia modal en forma de juicios positivos o negativos , cuyo resultado será un *programa narrativo* para recuperar el «respeto», el « honor». No está de más recordar que la apelación a la «piedad» de los jueces, es a menudo reclamada haciéndoles conocer el juicio sobre su magnanimidad o prudencia o conocimiento de las gentes.

Desde una segunda perspectiva puede estudiarse la interrelación subjetiva en Aristóteles: en la descripción de cada una de las “pasiones”. Recordemos que el filósofo insiste en señalar que en cada una hay que considerar tres aspectos, pues el descuido de alguno de ellos implicaría un uso inapropiado- no persuasivo- de los argumentos: los sujetos contra quienes se experimenta el sentimiento, las situaciones o causas que lo provocan- que en algunos casos son tratados conjuntamente- las disposiciones *hexeis*- en que un sujeto es susceptible de experimentarlo.

Tanto en este criterio general, como en el análisis al cual es sometido cada *pathos* de acuerdo con el mismo, permiten determinar la existencia de tres funciones fundamentales de la sintaxis narrativa, que designaremos como S1- el que experimenta el sentimiento, en general por una situación de carencia, y un S2, que reúne

diversos roles. En efecto, en unos casos se trata de un Antisujeto, que se opone a la obtención de un bien o provoca la pérdida, (o)rgh/ *cólera*) en otros de un Sujeto delegado que realiza por el S1 la consecución del objeto buscado (xa/rij *favor, gracia*); a veces se trata de un Destinador -quien hace- hacer- o quien produce la sanción sobre la conducta del S1 (ai)sxu/nh *vergüenza*). El tercer actante es el objeto (O), cuya carencia o pérdida (real o temida) provoca el estado pasional.

Esto significa que para explicar las pasiones es preciso analizar las relaciones actanciales, los programas y recorridos narrativos para determinar el sujeto que quiere ser, el objeto de su deseo, el sujeto en que otro cree, el Destinador que lo impulsa a hacer bien.

Por ello, en primer lugar, me remitiré a la definición de interacción en semiótica, tal como aparece en *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas y Courtés[33]: «La semiótica entiende la interacción, tomando como criterio - a diferencia de la pragmática- no sólo el hacer del sujeto, sino todo lo que hace posible el hacer, es decir, la competencia cognoscitiva de los sujetos de interacción. Esta concepción tiene que desarrollarse a partir de una constitución de la sintaxis modal: entre el hacer de los sujetos existe siempre una mediación, una modalización que sobredetermina tanto a los sujetos como a los objetos hacia los que tiende. Desde esta perspectiva, los sujetos de interacción deben ser considerados como sujetos modalizados (a menudo de manera desigual), inquietos, tensos, motivados que buscan objetos igualmente modalizados, lo que produce entre ellos operaciones cognoscitivas particulares y en especial, el ejercicio, por parte de ambos, de un hacer persuasivo y de un hacer interpretativo. En otros términos, la interacción es la transformación mutua y sucesiva de la competencia modal y cognoscitiva de los sujetos confrontados.»

Los últimos trabajos sobre semiótica de las pasiones advierten que, aunque la pasión es en parte traducible como «competencia» para hacer, la articulación del universo modal no basta por sí sola

[33] Vol.II, s.v. interaction.

para dar cuenta de la pasión. Es así que se le han incluído nuevas categorías: por un lado, el concepto de *simulacros existenciales*, y por otro, el agregado de una nueva posición en los roles del sujeto: *la potencialización*.

En el análisis de la modalidad del *creer* que caracteriza al S1 en la relación fiduciaria, Greimas había introducido esta nueva dimensión semiótica, que resulta indispensable para el estudio del recorrido pathémico. Se trata de la denominada «construcción de simulacros, objetos imaginarios que el sujeto proyecta fuera de sí y que, a pesar de que no tengan ningún fundamento intersubjetivo, determinan de manera eficaz, el comportamiento intersubjetivo en tanto que tal. Ya se trate de una *confianza en sí mismo* o de *una confianza en el otro*, estamos ante la relación fiduciaria que se establece entre el sujeto y el simulacro que él se ha construído"[34]. Es por esto que independientemente de las cargas modales del *deber/ querer/ poder/ saber*, el sujeto pasional puede estar modalizado por el modo de existencia en el cual se percibe. Así, por ejemplo, «la humildad no corresponde a un modo de existencia característico de un estado de cosas, sino de un estado de alma: el humilde, sea pobre o rico, se encuentre conjunto o disjunto, lo que importa es «la disjunción en la cual se representa y a la cual tiende»[35]. La introducción de esta dimensión lleva a replantear toda comunicación como interacción entre dos simulacros modales y pasionales: cada uno dirige su simulacro al simulacro del otro, simulacros que todos los interactantes, así como las culturas a las que pertenecen, han contribuído a construir[36].

Ello ha conducido a establecer una diferencia entre modos de existencia y simulacros existenciales: con el término *modos de existencia:* se designan los diferentes estatutos del Sujeto de Estado en el recorrido narrativo racional. La expresión *simulacros existenciales* corresponde, en cambio, a las diferentes posiciones que el sujeto se

---

[34] Greimas,A.,.*Du Sens II*, pág. 230.

[35] Greimas, Fontanille, *Sémiotique des passions*, pág.58.

[36] Ibd., pág.63.

construye en su imaginario pasional. Los modos de existencia, concebidos como estados, presuponen el hacer que los produce: existen cuatro niveles: virtualización, actualización, potencialización, realización. La inclusión de la «potencialización» que desde el punto de vista narrativo no parecía muy pertinente, resulta fundamental en el recorrido «pasional». Es en ese nivel que se inserta la disposición pasional, como una suspensión obligada del PN (Programa narrativo) entre adquisición de competencia y performancia. La potencialización podría definirse, entonces, como la operación por la cual el sujeto, calificado para la acción, se torna susceptible de representarse haciéndola, es decir, de *proyectar en un simulacro toda la escena actancial y modal que caracteriza la pasión*. En otros términos,la competencia pasional constituye una especie de imaginario modal del sujeto.

Ello permite comprender que la pasión aparezca a menudo en el desarrollo narrativo como un repliegue antes de la performancia: una vez manipulado o persuadido el sujeto se refugia o es arrastrado en su imaginario pasional.

El simulacro construido en Aristóteles

Creemos que esta concepción no es ajena a la descripción de los estados pasionales en la *Retórica* de Aristóteles, en el sentido de que la definición de cada uno de ellos incluye el participio del verbo `fai/nomai` o el sustantivo `fantasi/a`.

Veamos los siguientes ejemplos:

Cólera: (II,II,1) deseo acompañado de pena de una real o aparente (`fainome/nhj`) venganza por un evidente (`fainome/nhn`) desprecio... que no correspondía.

Vergüenza: (II,VI,1) pena o perturbación respecto de hechos presentes, pasados o futuros que parecen (`faino/mena`) acarrear deshonor.

Némesis: (II, IX,6) sentir pena por la buena fortuna que es aparentemente (`fainome/n%`) inmerecida.

Envidia: (II,X,1) pena por la manifiesta (fainome/nh) posesión de los bienes mencionados (en manos de otros).

Emulación: (II,XI,1) pena ante la evidente (fainome/nh) presencia de bienes estimados, que nos es posible obtener y que están en manos de otros semejantes a nosotros.

Piedad: (II,VIII,1) pena ante la visión (fainome/n%) de un mal, mortal o penoso, que ha acaecido a quien no lo merecía.

Miedo: (II,V,1) pena o perturbación consecutivas a la imaginación (fantasi/aj) de un mal próximo destructivo o doloroso.

Si se revisan las traducciones de estos fragmentos, puede advertirse una fluctuación en cuanto que el participio está unas veces vertido por «evidente», «aparente», «real», «manifiesto» (incluso la edición de Loeb incluye una nota en II,II,1 sobre esas divergencias de los editores). Ahora bien, la coincidencia de ocurrencias en las definiciones solo puede indicar que Aristóteles pretendía indicar un mismo momento del recorrido del sujeto: aquel en que el dispositivo modal propio del *pathos*, se pone - por decirlo así- en funcionamiento.

Por las situaciones actanciales a que cada pasión se refiere, está claro que la «visión»o «manifestación»de los hechos no tienen necesariamente que estar desarrollándose ante los sujetos: en unos casos están por suceder, en otros ya han sucedido. Por lo que creo, sin duda que la imagen que se presenta al espíritu o que aparece en forma «evidente o manifiesta», indica no una real adecuación a un estado de cosas, sino una evidencia alcanzada por el sujeto a través de un juicio epistémico de *creer-verdadera* la *imagen del otro* y, simultáneamente, *de sí mismo*, en cuanto sujeto de estado real o virtualmente disjunto o conjunto con un objeto de valor. Ese simulacro construído que inicia el recorrido patémico se constituirá en imagen-fin a que se tiende o que se procura evitar, como en el caso del «miedo» o en el de la «vergüenza»entendida en sentido prospectivo.

El segundo aspecto importante de estas definiciones es el hecho de que en la mayoría de ellas aparece instalado un Sujeto cognoscitivo evaluador de méritos. Existe un código -que debe ser

aceptado y compartido respecto de la atribución de bienes. Una vez reconocido el mérito, la conjunción del sujeto calificado como «merecedor»con el objeto, se torna un derecho (*deber-ser*) así como una irrisión o quebrantamiento de la norma, la atribución a quien no lo merece.

En efecto, si observamos el tratamiento de la envidia, la emulación y la indignación - que por otra parte están descritas por Aristóteles en comparación , para establecer la diferencia entre ellas a partir de un componente común- todas contienen un «juicio» ético , una evaluación *moral* , relativa a la adecuación entre la posesión o no del objeto (el bien estimable, que una vez obtenido, se figurativiza como `eu)pragi/a` `eu)tuxi/a` (buena fortuna) y las competencias modales del sujeto.

Sería demasiado extenso citar todos los pasajes de Aristóteles que muestran la presencia de esta operación de evaluación, la cual corresponde a dos momentos distintos del recorrido narrativo:1) anterior a la performancia, y que consiste en representarse a sí mismo como «merecedor» , «digno» de aquello a lo que aspira , aun reconociendo que el otro posee también el derecho al objeto; 2) posterior a la performancia y coincidente con la sanción del Destinador final, en que el otorgamiento de la recompensa a quien no la merece, provoca «indignación», así como «compasión» , el castigo (o pérdida de bienes) a quienes no eran merecedores del mismo.

En el primer caso, la envidia y la emulación muestran un sujeto modalizado según el querer (y además según el poder, ya que se insiste en que sólo se ambiciona o se tiende a lo que es posible (IX,16), que se encuentra en situación de rivalidad con otro sujeto, y que tras la operación de evaluación de competencias, puede llegar al reconocimiento de la superioridad del rival. «El reconocimiento de la superioridad del otro puede cumplir el papel de contrato para un eventual programa de superación , *querer-hacer* , y por consiguiente, *querer- ser*, tan bien o mejor que el otro, en cuyo caso recibe una evaluación moral positiva, o puede tornarse en puro conflicto»[37]. Esta cita muestra la coincidencia de crite-

[37] Greimas, Fontanille, o.c., pág.232.

rios en la semiótica greimasiana y en Aristóteles, para diferenciar ambos estados pasionales. En la emulación, la posesión de bienes provoca la reproducción de la imagen que el otro da al cumplir su programa: *tristeza ante la presencia de bienes muy estimados, que está a nuestro alcance obtener y están en posesión de alguien semejante a nosotros... debido a la emulación* (el sujeto) *se dispone a obtener tales bienes* (II,XI, 1) Ello dará lugar a un programa de búsqueda para «liquidar la falta», ante la certeza de tener también derecho a la posesión del objeto: *Son propensos a la emulación aquellos que se juzgan dignos de bienes que no poseen :*XI, 1*; piensan que los bienes estimables - honores obtenidos por antepasados, nación o ciudad- les pertenecen y son dignos de ellos* XI,3*).* Por el contrario, en la envidia, el objeto mediatiza al Sujeto 2 a quien, en este caso, se intenta despojar, no para obtener algo sino para que el otro no lo tenga.

Por lo tanto, una pasión se moraliza positivamente: *La emulación es buena y propia de los buenos,*la otra negativamente, *la envidia por el contrario es baja y propia de los de baja condición (XI, 1)* Y en otro pasaje se afirma: *el que se goza con el mal es asimismo envidioso, pues si alguien se aflige por la posesión o adquisición por parte de otro, necesariamente se alegrará con la privación o destrucción del mismo (IX,5)*

El sentimiento de tristeza (*némesis)* ante la buena fortuna no merecida surge también por una evaluación que proviene de un «saber» del sujeto cognoscitivo: la certeza de la relación directa entre asignación del mérito, (y su *recompensa,)* y unas normas aceptadas por la mayoría respecto a la adecuada o debida distribución de los bienes: *porque no es justo que los que no son iguales sean juzgados dignos de méritos iguales a los nuestros (IX,12)*

El Sujeto pasional actúa como sujeto delegado de un Destinador Supremo, en cuanto se constituye en el garante de la permanencia de un ordenamiento que trasciende lo social y humano para insertarse en el plano universal y divino y eventualmente en ejecutor de la justicia reparadora . Aristóteles, en efecto, recuerda que precisamente porque *es injusto lo que ocurre en contra del mérito,* este sentimiento se le atribuía a los dioses (IX ,3), o sea Némesis como venganza divina reparadora.

Otro de los rasgos definitorios de los distintos estados pasionales según el análisis de la semiótica, lo constituye la aspectualización, es

decir la operación realizada por un observador instalado en el discurso que transforma, en el nivel discursivo, la acción en un proceso inscrito en el tiempo, el espacio , con intensidades variables y provisto de determinadas cualificaciones , de las cuales es responsable el actor en quien está investido el rol sintáctico y temático.

Tampoco este rasgo es ajeno a la descripción aristotélica. Dado que el filósofo concibe el *pathos* más en el sentido de lo que designaríamos como «emoción», y por tanto, no constituye casi ninguno de ellos, permanencia de una actitud, su aparición puede ser súbita y su duración es, en general, limitada. Sin embargo, existen una serie de condicionamientos externos que contribuyen a su aparición (tiempo, lugar, en que se produce la interacción de los sujetos y modo como se realiza), así como una escala de intensidad que varía según el temperamento de los sujetos, las circunstancias , el factor temporal: pasado, presente, futuro. Algunas pasiones están precisamente diferenciadas por la aspectualización: tal el caso de la cólera- que se atenúa o desaparece con el tiempo , contrapuesto a la perduración del odio; o la diferencia entre el «miedo»a un mal inminente y el «miedo» a perder el honor, que se extiende a males pasados, presentes y futuros.

La permanencia y modernidad de muchos análisis aristotélicos, como advertía Roland Barthes en su opúsculo *La antigua retórica*[38] , sigue atrayéndome y convocándome a una relectura siempre atenta. He creido constatar que el análisis de las pasiones- más allá de un «manual de psicología práctica»- como se lo ha calificado, permitiría elaborar una teoría de las pasiones , en el sentido de que en el filósofo griego se encuentran los elementos para el esbozo del recorrido patémico, y los soportes de una teoría de la comunicación como interacción. Los tres puntos de vista desde los cuales realiza su descripción: las causas que provocan el estado pasional, los sujetos hacia los cuales se experimenta y las disposiciones (*hexeis*) que lo hacen susceptible de experimentarla ,permiten advertir, en estas últimas, el *dispositivo modal* que pondrá en marcha el recorido pasional. Las causas y el S2 (Sujeto2) están concebidos como situa-

[38] Barthes, o.c., pág.18.

ciones o dispositivos actanciales, tal como ya se ha señalado al determinar la existencia de tres roles actanciales bien definidos. La sensibilización operación por la cual una cultura interpreta una parte de los dispositivos modales como efectos de sentido pasional[39], es evidente en la misma lista de pasiones que son propias del universo axiológico griego (*charis, nemesis,* emulación) ; igualmente la «moralización», operación por la cual un observador evalúa el dispositivo modal sensibilizado con una norma, concebida principalmente para regular la comunicación pasional en una comunidad dada , no sólo está presente en la mayoría de las pasiones tratadas por Aristóteles, sino que además, sirve de criterio diferenciador- en cuanto las califica positiva o negativamente - de algunos estados estrechamente relacionados.

Por la validez de la tradición literaria iniciada con Aristóteles, creo que la utilización de sus análisis sobre las pasiones puede ser muy fecunda, si se aplica a textos concretos de la literatura clásica, y esta finalidad me he animado a presentar estos modestos avances teóricos .

[39] Greimas, Fontanille, o pág.153-4.

8

La Retórica en Roma

Si los grandes lineamientos de la retórica se produjeron en Grecia, fue sin duda a través de Roma que el legado de su enseñanza se transmitió a los siglos futuros. Aún más puede decirse que toda la tradición retórica medieval es "ciceroniana"[1], pues además dos libros de Cicerón- *De la invención* y *Los tópicos*-el otro pilar de la enseñanza fue la *Retórica a Herenio,* a él atribuída ,aunque no sea actualmente aceptada como suya.

Atkins indica el comienzo del siglo I a.C. como el momento a partir del cual las actividades críticas se trasladan de Alejandría a Roma[2] . Pero el proceso se inició desde comienzos del s. III. Figuras influyentes en el mismo fueron Crates de Malos quien en 165 a.C. dio clases de gramática y filología y fue el primero en introducir el estudio de la literatura; en 155 a.C. llegaron un grupo de filósofos en calidad de embajadores, entre ellos el académico Carnéades y el peripatético Critolao. En 146 a.C., el estoico Panecio, huésped de la familia de Escipión Emiliano, bajo cuyo auspicio, encontramos uno de los primeros "círculos" de discusión literaria, fenómeno que en Roma tendrá una amplia supervivencia[3]. Además de la presencia de estos y otros visitantes en la Urbe, la intelectualidad

---

[1] Murphy,James,*La retórica en la Edad Media,F.C.E.*,México, 1986, pág.22.

[2] Atkins, J.W.H, *Literary criticism in Antiquity*, II vol., págs.1-4.

[3] Aunque el más conocido sea el famoso "círculo de Mecenas", hubo otros no menos importantes. En época de Nerón, por ejemplo, había numerosos grupos, con tendencia filosóficas, políticas y literarias diversas.

romana se trasladaría a Rodas o Atenas para completar su educación. Un nombre también decisivo para la cultura y pensamiento romanos fue Posidonio, discípulo Panecio, establecido en Rodas, representante del llamado estoicismo medio, cuyas enseñanzas siguió, entre otros, el propio Cicerón.

Sin embargo, la "invasión" de ideas griegas no fue en el comienzo, únanimemente bien acogida, y paradójicamente, las enseñanzas del arte retórica fueron no sólo vistas con desconfianza sino rechazadas. Dos veces, en 161 y en el 91, retóricos y filósofos fueron objeto de un decreto de expulsión por considerar perjudicial su influencia en la juventud romana. Ello no significa que el ejercicio público de la palabra como instrumento de dominio político o de contiendas jurídicas no haya encontrado en Roma un terreno propicio y fértil; por el contrario, la libertad de la época republicana permitió el despliegue de instituciones basadas precisamente en la práctica oratoria. Dentro de las obras retóricas de Cicerón, *Bruto*, historia de la elocuencia romana, nos indica cuáles fueron sus primeros exponentes.

En el desarrollo de la prosa literaria, el primer hito lo constituye Catón el Viejo, el Censor (234-149), expositor de la corriente tradicionalista, conocido por la famosa recomendación *rem tene,verba sequentur* (*domina el asunto, las palabras vendrán como consecuencia*) con la cual defiende una prosa simple, espontánea, ajena a la retórica griega, o por su perdurable definición del orador como *vir bonus dicendi peritus :un hombre de bien, con dominio de la palabra*, expresión de la necesidad de subordinar la elocuencia a la condición moral del hablante , el buen ciudadano romano preocupado por el bienestar común, concepción a la cual se remontará Quintiliano, haciéndola el eje de su retórica pedagógica.

Palmer destaca que, "pese a su fervor antihelénico, él mismo no estaba totalmente incontaminado de las artes de los aborrecidos griegos"[4], poniendo como ejemplo el empleo deliberado de arcaísmos, la aliteración, el uso de grupos bimembres en asíndeton.

---

[4] Palmer,L.R., *Introducción al latín*, Planeta, Barcelona, 1974,pág.127.

La Retórica a Herenio

Sin duda, a lo largo de siglos, pensar en oratoria y retórica ha estado asociado al nombre de Cicerón: por un lado, hombre político autor de numerosos discursos representativos de sus luchas y posiciones en el quehacer romano contemporáneo, tales como las *Catilinarias* o las *Filípicas* o los producidos a partir de causas de acusación o defensa ante los tribunales; por otro, autor de tratados de retórica: el *Bruto* (del 46 a.C.) , arriba mencionado; *Acerca del Orador*,(55 a.C), su obra de mayor envergadura, tres libros en forma de diálogo entre dos célebres oradores anteriores a Cicerón, Antonio y Craso, sus discípulos Sulpicio y Cota y algunos personajes secundarios; *Orador* (46 a.C.), un ensayo donde intenta delinear el perfil del orador ideal y defiende su propio estilo frente a las corrientes literarias "aticistas" imperantes.

Sin embargo, el manual más difundido de retórica, compendio de la enseñanza de este arte en época medieval y aun posteriormente, está representado por una obra a él atribuída, actualmente considerada espúrea: la *Retórica a Herenio*, nombre que recibe del personaje a quien el expositor dirige sus lecciones. Quizás previó su larga fortuna, al modo de los poetas confiados en la inmortalidad de su obra, cuando sostiene en el epílogo "in his libris nihil praeteritum est rhetoricae praeceptionis", (*ningún aspecto de la enseñanza retórica ha sido dejado de lado en estos libros:* 4,69,23*)* ,por lo cual, está convencido de que seguirla proveerá, los medios para un hallazgo oportuno y rápido de las ideas (*acute et cito reperiemus:* 4,69,30); una disposición ordenada (*distincte et ordinate disponemus: 4,69,31*); una exposición (la *actio*), en la cual la seriedad no esté exenta de gracia (*graviter et venuste pronuntiabimus: 4,69,32)),* una capacidad sólida de memorizar el discurso (*firme et perpetue meminerimus 4,69,32-33*), y una expresión adornada y agradable (*ornate et suaviter eloquemur:* 4,69,34).

Es cierto que no puede reprochársele a la obra, cuatro libros en los cuales se hayan expuestos los contenidos pertinentes a cada una de las cinco partes de la retórica, haber dejado de lado ninguno de los preceptos del *ars*. Además del mérito de su dominio de la

materia y la apropiada síntesis lograda, debe reconocérsele la labor de transposición de la nomenclatura griega a la lengua latina[5]. Hecho de suma importancia en la consolidación del lenguaje propio de esta disciplina, si recordamos que toda la tradición de la enseñanza retórica posterior se transmite en latín y a través de estos textos.

Pese a que el carácter didáctico de la obra, con sus divisiones y definiciones, la torna monótona, debo confesar cierta simpatía hacia ella, quizás porque su traducción significó uno de los primeros peldaños en el camino de mis trabajos sobre la retórica clásica. Por ello, me parece oportuno destacar algunos de sus principales aspectos, escogidos según mi criterio, pero conforme a los objetivos de este Manual, en la medida en que nos serán útiles para reforzar y sistematizar algunos conceptos y comprender mejor las innovaciones de las obras auténticas de Cicerón.

En primer lugar, la afirmación de que *el orador debe poseer inventio, dispositio, elocutio,memoria y pronuntiatio (*las cinco *partes rhetoricae*) equivale a considerarlas etapas de un proceso de elaboración cuya conclusión es el *opus*. Aunque suscintamente, se afirma que al dominio del *ars*, debe agregársele la *imitatio*, definida como una fuerza que nos impulsa a adquirir vigor, a través del intento sistemático de asemejarse a otros autores, y la *exercitatio* , es decir, la práctica continua de la eloquencia.

Tras definir los tres tipos de discurso establecidos por Aristóteles,*demonstrativum, deliberativum, iudiciale*, (I,3,1-2) la exposición se organiza, de acuerdo con las cinco etapas de elaboración del discurso. Sin embargo, al iniciar la *inventio* se suporpone otra división canónica: la de las partes del discurso: *exordio o principio. narración, división, confirmación, refutación y conclusión*, de modo que los preceptos para el hallazgo de los argumentos son expuestos según su adecuación a cada una de ellas. Para tratar el exordio, se propone la necesidad de contemplar el tipo de causa que se enfrenta, lo cual da lugar a la división en los llamados “géneros”. Dada la importancia de esta clasificación y la

[5] Barilli,R,*Corso di Retorica*, Milano,Mondadori,1976,pág.55.

aplicación que puede hacerse de la misma a la propia ficción literaria, incluiré en este punto las observaciones de Lausberg, quien apunta que las mismas constituyen categorías de defendibilidad del objeto en litigio, y están vistas desde la perspectiva o valoración del público, o por el grado de simpatía de los jueces[6]: *honesto*: *se defiende lo que a todos parece bien defender o por el contrario, se ataca aquello percibido por todos como merecedor de ataque* (I,5,4-8). El término latino intenta reproducir el concepto griego de e)/ndocon, es decir aquello que responde a la conciencia general de los valores y de la verdad del público. Opuesto al anterior es el *deshonesto*, pues *defiende lo deshonesto, ataca lo noble* (I,5,8-10); en este caso, estamos ante lo para/docon, pues se trata de algo que choca contra la conciencia de los valores o de la verdad. La defendibilidad de una causa de este tipo plantea un reto al orador: de ahí la utilización de este tipo de ejercicios en la formación retórica, a través de los denominados "encomios paradojales", del cual es un ejemplo,recordemos, el *Encomio de Helena* del sofista Gorgias. En tercer lugar, el autor de la *Retórica a Herenio* coloca al género *dudoso*, a)mfi/docon, el cual plantea incertidumbre respecto al carácter honesto o deshonesto , ya sea respecto al objeto de la disputa o a la persona. Por último, define el género *humilis*, bajo, en griego, a)/docon, es decir, en el cual se trata un tema, que por su poca cuantía, o por carecer de importancia o interés, suscita el *desprecio de los oyentes* (I,5,12). En el campo literario este género encuentra sus realizaciones en la novela picaresca, pero asimismo, la comedia pertenece al *genus humile*. Todo el sistema de la búsqueda de recursos (sean razonamientos para convencer o emociones a suscitar), está concebido de acuerdo con el grado de aceptabilidad del asunto o tema, lo cual equivale a la necesidad de apoyarse fundamentalmente en lo admitido por la mayoría, en el universo axiológico (la *doxa)* del Enunciatario.

Dado que toda comunicación implica una serie de estrategias tendientes a lograr la persuasión, la retórica clásica estuvo siempre conciente de la importancia del *exordio*, que es el momento de captar

[6] Lausberg,H.,o.c.,págs.11-115

la atención de los jueces o del público en general y cristalizó la función del mismo en una fórmula que atravesaría los siglos : la tarea del orador o hablante en esta primera aproximación a los jueces (o en general, público u oyente) es tornarlos *dociles,attentos,benivolos*, adaptando los consejos sobre los medios para lograrlo a los distintos tipos de causas o para decirlo en términos más amplios, a la naturaleza del tema o contenido a transmitir. El orden de los tres requisitos es variable en los distintos tratadistas ; el *attentum parare* y *el docilem* se hallan estrechamente vinculados, pues como define la *Retórica a Herenio*, es "*docilis*"quien quiere oir con atención. Conviene precisar que el adjetivo latino corresponde al verbo *docere, enseñar*, y revela la *disposición a aprender*, a plegarse a los enunciados propuestos, en tanto remite a una de las tres funciones u *officia* del orador: *docere, movere, delectare*. El medio principal de conseguirlo es la enumeración concisa, y Quintiliano posteriormente, pondrá los ejemplos de Homero y Virgilio para indicar la brevedad con la cual se presenta la totalidad del tema a tratar en los versos iniciales de cada uno de los poemas.

Las formas de ganar la atención del público son enunciadas muy brevemente; sin embargo condensan la tópica fundamental del exordio: *prometer que se hablará de temas grandes, novedosos, inusitados, que conciernen al estado, o a los oyentes, al culto de los dioses; o pedir, sencillamente, que nos presten atención o enumerar lo que se va a tratar* (I,7,7-I,8,1).

Mayor desarrrollo concede nuestro Autor a los recursos propios para modificar la disposición anímica de los jueces, para tornarlos proclives a favorecer la causa defendida y por tanto, ser adversos a la de la parte contraria. Se proponen cuatro *lugares* de donde extraer modos de producir esta transformación de la voluntad del oyente: *ab nostra persona, ab adversariorum persona, ab auditorum persona, ab rebus ipsis*. El primero (*ab nostra*) se refiere tanto a la persona del defendido como a la del propio hablante. *Se trata de alabar, siempre sin arrogancia*[7] *, el officium , es decir, el servicio o profesión, mostrando cuál ha sido siempre la conducta mantenida en relación*

[7] Veremos esta recomendación, con mayor detalle, al ocuparnos de Quintiliano.

*con el Estado, los parientes, los amigos y los propios oyentes, conservando la adecuación (*aptum*) a la causa o tema* (I,8,4-10). Particularmente dirigida al *movere animos,* la *captatio benevolentiae, mostrará las desdichas, el estado de desprotección y carencia, que obliga a pedir ayuda de parte de quienes escuchan, aunque a la vez, destacando que no se quiere poner la esperanza en otros* (I,8,10-13).

Lausberg muestra el empleo de esta tópica en literatura, donde son motivos moralmente valiosos: "hay que evitar la pereza", " el que está en posesión de una ciencia, tiene la obligación de comunicarla"; "hago poesía en obediencia a una autoridad que me lo ordena"[8] .

Por el contrario, los tópicos tomados de la persona del adversario apuntan al vituperio de la parte contraria para quitarle la simpatía de los jueces o público. La *Retórica a Herenio* señala la posibilidad de suscitar tres sentimientos desfavorables en el auditorio: *odium, invidia, contemptio* . El primero implica el rechazo de aquellas conductas moralmente reconocidas por la mayoría como negativas o nocivas para la convivencia: *soberbia, perfidia, vileza, crueldad, infamia*(I,8,16-19). La *envidia* procederá de mostrar al adversario como una persona provista de recursos tales como l*a riqueza, el poder, el linaje, los "clientes" o círculos de influencias que les hacen confiar en tales medios más que en la verdad* (I,8,19-24). Los jueces verán con malos ojos a quienes perciben como sujetos que se sitúan por encima de su propia capacidad de decisión , que pretender ejercer su "poder", menoscabando su "saber".

El *desprecio* se suscitará presentando los aspectos negativos del adversario en su desempeño social y cívico, y apunta a los antivalores del mundo romano: *inertia, ignavia, desidia*[9] (I,8,24-26) -términos parasinónimos, indicativos de la falta de actividad e indolencia-, *luxuria* -lujo, molicie, opuesto al ideal de vida simple de los antepasados, cimiento según la ideología romana, de su grandeza).

---

[8] Lausberg,H.,o.c., pág.251.

[9] Es revelador que los poetas elegíacos-Tibulo, Propercio- escojan precisamente presentarse como sustantadores de este tipo de "vida ociosa", ajena a la ambición política.

El exordio puede tratar de atraer la simpatía del auditorio, con una táctica manipulatoria de "seducción", si se elogia su capacidad de juicio, destacando cómo *han juzgado con sabiduría, valentía, con dignidad y benevolencia, qué se piensa de ellos* (I,8,26-30).

En cuanto a los tópicos extraídos del propio asunto, consisten em *exaltar, elogiándola, la propia causa y denigrar, vituperándola, la del adversario.*

Una realización especial del proemio está representada por la llamada *insinuatio*, en aquellas ocasiones en las cuales no puede usarse el exordio arriba descrito, que son: 1) *si la causa es deshonesta y ha predispuesto al público contra el orador; 2) si parecen ya persuadidos por quienes han intervenido antes; 3) si los oyentes están fatigados, tras escuchar a los que ya hablaron*. Como lo resume el Autor, se trata de obtener los mismos resultados que con el exordio- que llama *principium*-, pero disimuladamente, por medios ocultos, de manera de asegurarse una base ventajosa para la tarea a desempeñar. Sin entrar en pormenores, quiero destacar la recomendación de *provocar risa, si están cansados, mediante la narración de un apólogo, de un relato verosímil, o por el uso de una imitación deformante, de la ambigüedad* (I,10,12-15) [10].

Por supuesto, se indican cuáles son los *vitia* (defectos) del exordio, pero aparte de aquellas formas que no son aptas por falta de adecuación al tema –podrían servir para cualquier otro o ser empleadas por el adversario- aparece el necesario principio de "ocultamiento del arte": *que sea un lenguaje fluído, con palabras de uso corriente, para que el discurso no parezca preparado.*

La segunda parte del discurso está representada por la *narratio*, es decir, la comunicación a los jueces (o público) del estado de la causa que se pretende demostrar; se ha dado el nombre de *propositio* pro/qesij al resumen breve de la causa, en tanto que la exposición más detallada, recibe el nombre de *narración*.

En este punto, surge una división muy importante de los tipos de *narración*, en cuanto da lugar a lo que puede denominarse "teoría

[10] Sería el caso que ejemplifica Quintiliano con el empleo de *gallus*= galo, gallo, castrado.

retórica de la narración artística"[11]. En efecto, tanto el autor de la *Retórica a Herenio* como Cicerón en el tratado *Sobre la invención*, distinguen tres clases de narración: 1) la exposición de los hechos ante el tribunal; 2) la narración como digresión; 3) la que es *ajena a las causas civiles*, es decir, la narración literaria, independientemente del género en el cual se emplee, y de la forma en prosa o verso, la cual se recomienda como *ejercicio* en la formación del orador. Perry señala que las pautas para este último tipo de narración están formuladas de acuerdo con los modelos del drama, tanto en lo relativo al argumento, como a los caracteres y las emociones. La *Retórica a Herenio* la subdivide en dos clases, según se concentre en los hechos o en las personas. La primera contiene, a su vez, tres subespecies, determinadas según el grado de "verdad" o "verosimilitud", denominadas respectivamente: *fabula*,(cuya traducción sería, en este caso, *mito*) *que contiene sucesos que no son ni verdaderos ni verosímiles, como la tragedia* (I,8,13). Es decir, que se considera –contrariamente a la posición aristotélica- que el material poético suministrado por la tradición no "puede suceder", no es *probabilis*. La *historia* es la narración de algo realmente sucedido (*res gestae)*, pero alejado en el tiempo; por tanto, es *vera*, pero requiere para su exposición literaria de los recursos de la *narratio verosimilis*, como advierte el Autor cuando enumera esta cualidad entre las "virtudes" de la narración: *si el hecho es verdadero, al contarlo deben tenerse en cuenta estos preceptos (*de verosimilitud), *pues a menudo sin ellos la verdad no puede lograr credibilidad* (I,16,7-8). Tal verosimilitud se logra *si hablamos conforme a la costumbre, la opinión, la naturaleza, si se observan los lapsos temporales, la adecuada escogencia del lugar, la condición de las personas* (I,16,1-5) La observancia del criterio de lo *aptum*, el apego al universo axiológico del auditorio son las bases de la credibilidad. Por ello, al concluir el tratamiento de la narración *ajena a las causas civiles*, afirma que su práctica servirá para descubrir la forma en la cual debe tratarse *lo que corresponde a la verdad* (I,13,17-19).

---

[11] Perry,B.E.*The Ancient Romances*, Univ.of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967,págs.143-45.

El *argumentum*, narra hechos ficticios, pero que podrían haber sucedido, como en la comedia.

En la narración referida a personas, se recomienda la pintura de los caracteres y sus variados estados emocionales: *esperanza, temor, deseo, compasión* , así como incluir numerosos *cambios o transformaciones de los sucesos*, propios para suscitar conmoción en el auditorio, tales como *reveses de fortuna, súbita alegría, final feliz* (I,13,11-18). Este gusto por una "narración dramática" lo recomendará el propio Cicerón para la historia a su amigo Luceyo, como especialmente apto para deleitar al público (*Ad Fam*., II,12).

En el libro II, donde el Autor se ocupa de los distintos tipos de causas, los argumentos que deben emplearse y evitarse, cuáles corresponden a la *confirmación*, cuáles a la *refutación* y qué tipos de *peroración* deben utilizarse. El libro III se ocupa de la *dispositio, pronuntiatio* (equivalente a *actio* o "performance"del discurso) y *memoria*, punto éste considerado por Barilli "la contribución más original del tratado", pues aunque sus fuentes son griegas, no había sido desarrollado por Aristóteles[12]**.** Sienta así las bases de la llamada "memoria artificial", extraordinario conjunto se ayudas mnemotécnicas, de correlación entre lo físico- la ubicación de los lugares en los cuales se han desarrollado los sucesos- y lo mental- la visualización , especialmente dramática de las circunstancias concomitantes, tales como, en un caso de envenenamiento, la descripción de la víctima en el lecho, y, a su lado, el reo con la copa en la mano derecha , en la izquierda unas tablillas y en el dedo anular unos testículos de carnero, que permitirán recordar el envenenamiento, la herencia y los testigos- por la asociación entre *testis* y *testículos* (III,33,10, 34-2).

El libro 4 se ocupa de la *elocutio*, tras un proemio bastante extenso en el cual arguye sus razones para utilizar "ejemplos propios", a diferencia de la práctica establecida por los griegos de buscarlos en los poetas y oradores. Lo más significativo de esta argumentación reside en la diferencia entre quienes practican el *ars* (oradores y poetas) y quienes la enseñan. Pese a ser rebatidos los argumentos de quienes sostienen la ventaja de seleccionar ejemplos en las obras

[12] Barilli,o.c., págs.56-57.

de los escritores reconocidos, sirven para comprender cómo quienes así lo hacían, juzgaban que el conocimiento del *ars* los capacitaba para una mejor comprensión de los recursos manejados, para entender cómo se suscitaban en el público las emociones, en definitiva, podríamos decir, para el ejercicio de una crítica literaria fundada en principios. Pero, nuevamente aparece la razón del "ocultamiento del arte", ya que los oradores procuran que el *ars* no prevalezca y pueda ser advertida por todos (4,10,7-8) , en tanto que en la enseñanza conviene colocar ejemplos expresamente redactados que se adapten a la forma artística y permitan su mejor conocimiento. Finalmente destaca la tarea a la cual debió enfrentarse al trasladar de la lengua griega vocablos desconocidos, por cuanto no se conocía tampoco la materia tratada .

La necesidad de observancia del *aptum* o *decorum* de los recursos de la *elocutio* determina la teoría de los tres *genera elocutionis*, sistematizada en el *Orator* de Cicerón, y de la cual Quintiliano ofrecerá una amplia subdivisión. Las *virtutes* de la *elocutio* consisten en tres cualidades que, con variantes de nomenclatura, se encuentran en todos los tratados, pues las exigencias se remontan a Aristóteles: **elegantia, compositio dignitas** . La primera es la elección de las palabras adecuadas para obtener además de la corrección idiomática (*Latinitas)*, la claridad e inteligelibilidad (*aperta et lucida oratio*); la *compositio* es la disposición de las palabras de tal modo que todas las partes de la oración resulten equitativamente perfectas(4,18). La *dignitas* se logra mediante el ornato y se divide en adornos provenientes de las palabras – es decir, las conocidas también como figuras retóricas o de dicción- y adornos del pensamiento – figuras de pensamiento, que da un total de 64 figuras. Las primeras se subdividen en dos grupos, el segundo de los cuales, si bien no recibe denominación especial, corresponde a lo que habitualmenre se designa como "tropos". Murphy[13], consciente de la importancia desempeñada por las definiciones y ejemplos "en la historia posterior del lenguaje figurado" , no sólo incluye la lista de las figuras, sino un Apéndice con la traducción de las definiciones[14] .

[13] o.c. págs.33-34 y Apéndice, págs.371-389.

[14] Por mi parte, he rastreado el empleo de las mismas en el tratado del Venerable

Los tratados retóricos de Cicerón

Aunque hay dos libros de Cicerón, *Acerca de la invención* y *Los tópicos*, que muestran el mismo carácter de tratados formales que la *Retórica a Herenio*, su verdadera concepción de la retórica se encuentra principalmente en su obra de mayor aliento: *Acerca del orador*, escrita en el 55 a.C., pero cuya acción transcurre en el 91 a.C., a través de los diálogos sostenidos, durante tres días, en la villa de Craso en Tusculano, entre dos oradores célebres en la época supuesta para las conversaciones : el propio L.Lucinio Craso y M. Antonio y otros personajes ya mencionados, como Q. Mucio Escévola C. César Vopisco. La elección de esta forma dialogada, en un escenario de jardines y plátanos que los propios interlocutores asocian con el ambiente del *Fedro* de Platón, y por ende, propicio para el discurrir sosegado –aunque no pueda alcanzar la sutileza del modelo- le confiere una flexibilidad ajena a la exposición dogmática de contenidos propia de los manuales de retórica. Le permite asimismo, la presentación, a través del debate, de las distintas posiciones sostenidas por entonces en torno al problema de la elocuencia. Atkins considera que si las *Particiones oratorias*, *los Tópicos* y *La invención oratoria* tenían por objeto el *ars*, tanto el *Acerca del orador*, como el *Bruto* y *El orador*, se ocupan de la formación del perfecto orador o sea del *artifex*[15].

La retórica: sistema de cultura general

Como punto de partida, debe destacarse la intención ciceroniana de reinsertar la elocuencia- y por ende, la retórica- en el centro de las actividades humanas relacionadas con la finalidad primordial de acción política y cívica privilegiada como meta del ciudadano romano. Abundan los pasajes de elogio de la capacidad civilizadora y legislativa desplegada a través de un empleo eficaz, sostenido

---

Beda sobre Figuras y tropos en las Sagradas Escrituras (véase en Revista *Praesentia*, vol. 2-3, págs. 213-233.

[15] Atkins.o.c. ,vol.II,pág.26.

por valores éticos firmes, de la palabra (*De orat.* I,31-36; II,32 ss.).

Barilli muestra cómo Cicerón busca nuevamente la conjunción entre contenido y forma (*res et verba)*, cuyo divorcio se había producido a partir de Sócrates y Platón, al privilegiar la filosofía y la dialéctica en desmedro de la retórica; separación acentuada por la preceptística de los *Graeculi*[16] dedicada casi exclusivamente a la *elocutio*, a la formulación de reglas tendientes al ornato del discurso[17]. De allí, por un lado, el énfasis en la necesidad del conocimiento del tema, a través de una amplia cultura general, pues antes de hablar, hay que saber qué se va a decir, ya que *nadie puede ser elocuente en aquello que ignora* (I, 63,3-4). El fundamento de esa cultura lo proporcionará la filosofía, según su propia experiencia, al afirmar que se hizo orador " *no en las escuelas de los retóricos, sino en los ámbitos de la Academia, pues tales son los cursos de las múltiples y variadas conversaciones en los cuales está impresa la huella de Platón* (*Orator*, III,12). No se trata de la especulación teórica, sino del saber que proporciona la capacidad de comprensión de las nociones de bien, justicia, verdad, que sirve para para definir el género y la especie de cada cosa (*Orator*, 33.116) y para entender las pasiones del corazón humano (*De Orat*. I,53-54).

El pensamiento de Cicerón en este sentido está puesto en boca de Craso, el interlocutor principal de los libros I, y III. En el primero, Antonio objeta la tesis de Craso, por juzgar que la posesión de tal variedad de conocimientos es una meta inalcanzable para la mayoría. Sin embargo, en las conversaciones del segundo día (libro II), modifica su posición y ridiculiza la enseñanza retórica *est eorum doctrina, quantum ego iudicare possum, perridicula* (II,78), basada especialmente en innumerables divisiones: etapas de la elaboración discursiva, partes del discurso, tipos de causas, clases de exordio, y así sucesivamente, y en normas en cada una de ellas , con la supuesta finalidad de lograr el dominio de la elocuencia. Por tanto, si bien su intervención está dedicada a la *inventio* y *dispositio,* en nada se asemeja a la forma de los manuales, sino que acude a sus propias

[16] Diminutivo despectivo para referirse a los maestros griegos de retórica .
[17] Barilli,o.c.,pág.62.

experiencias y juicios valorativos acerca de los grandes oradores griegos y romanos. A la necesidad de *talento natural* (*ingenium, natura)*, recomienda sumar la *exercitatio* (la continua práctica) y la *imitatio* – imitación de la excelencia de los autores (II,238,8-11: *en la búsqueda de qué decir, no debemos ser conducidos por el ars, sino por lo que logramos por el talento natural, el estudio, la ejercitación, y por lo que confiamos es recto o juzgamos es deshonesto*.

Me parece oportuno destacar la semejanza con la enunciación horaciana en el *Arte poética*, cuando sostiene que la capacidad de suscitar emociones en el auditorio, debe provenir de la percepción de que el propio hablante las experimenta y se halla conmovido por el dolor, temor, odio, compasión (II,189).

Lo risible

El papel desempeñado por la introducción de elementos de comicidad, se encomienda a César Vopisco, quien desarrolla un *excursus* bastante extenso sobre las causas de lo risible, provenientes de *alguna deformidad o bajeza siempre que el objeto de burla no sean grandes vicios que susciten en el público rechazo , o defectos dignos de conmiseración, y que el orador evite convertirse en bufón o mimo.* Los medios pueden hallarse sea en el nivel del contenido como de la expresión lingüística (*res/verba*), aunque por cierto, son los juegos de palabras, como la paronomasia, u otros medios expresivos coincidentes con algunas figuras retóricas (ironía,por ejemplo), los más fecundos para provocar el efecto cómico, y demostrar el ingenio, la sutileza, la *urbanitas*, las *facetiae*, algo así como el "donaire" o "salero"del hablante. La finalidad de su empleo puede ser: a) conseguir la *benevolentia* – que es un efecto de la *hilaridad*; 2) mitigar la seriedad de los asuntos demasiado pesados o tristes o que han aburrido al oyente; 3) desbaratar los argumentos del adversario.

La elocutio * [18]

Además de presentar el trasfondo moral y filosófico que ya hemos comentado, en las distintas digresiones y en los libros I y II del *De Oratore*, el libro III tiene un carácter más específicamente didáctico por cuanto establece - no a modo de manual, sino siempre como diálogo- algunas pautas específicas en relación a la *elocutio* y al ornato del discurso que habían sido apenas mencionadas en *De Inventione* y que revisaremos a continuación porque permiten establecer algunas de las importantes teorías literarias que transmitiría Cicerón al estudio sistemático de la retórica como arte.

1) ***Una est enim eloquentia***.

Pese a la diversidad de formas que puede adquirir la elocuencia es una sola, una misma, y brota de las mismas fuentes ‘ por más que luego se convierta en arroyos’.

La multiplicidad de estilos, tanto de los autores antiguos como de los de su época, no es más que la variante natural de la diversidad de los espíritus humanos, y esta individualidad debe el maestro saber respetarla y aprovecharla, para que cada orador exalte en su discurso sus condiciones innatas. Así mismo, es una sola la elocuencia que sirve para tratar de todos los temas y sus principios serán siempre los mismos, sin importar la naturaleza de la discusión. El buen orador sabrá qué matices son convenientes a cada asunto y a cada situación, pero el género de la elocuencia es uno solo y estará siempre regido por tres preceptos.

1.1. Hablar correctamente.

La pronunciación de las palabras es fundamental. El principio de la *latinitas* no se refiere sólo a la gramaticalidad de las palabras sino a la manera en que se expresan, que no se refiere tanto al tono de la voz como a su equilibrio *Para hablar correcto latín no es suficiente que empleemos esas palabras que nadie pueda reprendernos con*

---

[18] Este capitulo es una colaboración de Clea Rojas y corresponde a un trabajo realizado por la autora durante un Seminario de posgrado a mi cargo, cuya inclusión en este Manual, me pareció oportuna.

justicia ni que respetemos sus casos, tiempo , género y número evitando lo que perturbe, discrepe y altere; sino que debe moderarse la lengua, el aliento y la voz: (*De Or* III, 11, 40)

El acento no puede ser afectado: ni demasiado refinado, que resulte femenino; ni toscamente rústico, con un pretendido matiz de antigüedad.

No basta hablar bien, hay que hablar dulcemente, *suaviter*. La pronunciación correcta del latín, como lo es en Grecia el ático, es la de la ciudad. En la pronunciación de la *urbanitas* se hallará la armonía que no admite rústicas asperezas ni innecesarios extranjerismos.

1.2 Hablar claramente.

Decir lo que se quiere decir con la mayor transparencia posible, de manera que se facilite la comprensión del discurso. La expresión directa y sencilla es mucho más accesible que las declaraciones excesivas de frases rebuscadas *Aquellos que nos encargan causas nos demuestran al expresarse que no puede desearse más claridad en el hablar.*(III,11,40).

Hay que evitar los períodos demasiado largos que se extravían en sí mismos, los términos ambiguos que confunden y oscurecen, el desorden de tiempos y personas.

1.3 Hablar con elegancia y conveniencia.

Es el más importante de los tres preceptos de la *elocutio:* hablar correcta y claramente son dos condiciones básicas de cualquier orador. Son indispensables y por ello no asombran a nadie. Quien carece de ellas no puede considerarse como tal y es motivo de burla general.

Pero quien sabe hablar con distinción , oportuna y elegantemente , conmueve a sus oyentes y se gana la admiración de todos , y es de algún modo ‘ un dios entre los hombres’ *¿De quién se asombran los hombres, estupefactos y exclaman? ¿a quien consideran un dios entre los hombres, por así decirlo?* (III,14,53).

Es el orador que sabe adecuar su discurso a la situación y a las personas combinando todos los elementos del **ornato** en una elo-

cuencia que no está limitada a las estrictas normas retóricas, que nace del *decorum* y que está inseparablemente ligada a la virtud, pues es en sí misma una de las virtudes principales.

2) ***El ornato del discurso.***

Según Cicerón, el uso del ornato en el discurso dependerá de la naturaleza de éste y debe percibirse por su impresión general y no por su aplicación a cada parte. Las ‘ flores de palabras’ , como él las llama, *deben distribuirse oportunamente y no de manera predecible y regular* (III, 25, 96). Esto tiene que ver con el principio del *ocultamiento del arte* y el interés por ganarse la credibilidad del público tanto como su admiración.

El mayor peligro del uso inadecuado del ornato es producir saciedad en los oyentes. El exceso de dulzura, las variaciones desmedidas sorprenden en principio, pero saturan después y el público prefiere volverse a modelos menos elaborados. Por eso ‘*la suavidad del orador ha de ser austera y sólida y no demasiado dulce ni volátil* (Id. III, 26, 103) y lo primero de lo que debe proveerse el orador es de una ‘ selva’ de sentencias y palabras a partir de las cuales podrá elaborar su discurso.

Estas palabras pueden considerarse aisladamente o según su combinación dentro de oración.

2.1 Las palabras consideradas aisladamente.

Cicerón las subclasifica en tres tipos: las propias, las trasladadas y las inventadas.

Dentro de las palabras propias – el nombre verdadero de cada cosa- hay que tomar las menos usadas, que han caído ya en desuso y recuerdan los arcaísmos empleados más bien por los poetas. Estas palabras inusitadas llaman la atención del oído que ‘ será el juez’ de esta elección (III, 37, 150).

Las palabras inventadas son creadas por el mismo orador que las usa, por la reunión de varias palabras o por otras combinaciones originales.

El tercer tipo, las palabras trasladadas, prestan su significado para hacer más clara una idea que con las palabras propias es menos com-

prensible. Ellas surgen en principio de la necesidad de expresar algo más claramente (III, 38, 155), pero su uso se hace luego un arte, un placer, porque se emplean para adornar el discurso y deleitar. Es por ejemplo el caso de las metáforas.

Pero las metáforas, aunque se usen por arte y por deleite, deben conservar una relación con la palabra a la que sustituyen: si no hay una relación comprensible y se rompe el principio de la claridad la metáfora no funciona; oscurece el discurso haciéndolo inaccesible. Pero si la traslación está hecha con finura, agradará siempre más que la palabra propia, en parte porque despierta la admiración del oyente por el arte del orador, en parte porque suscita ,sobre todo visualmente, la imaginación.

La metáfora no debe, sin embargo, al conmover, trastocar el sentido de lo que se dice ni degradarlo, ni terminar expresando menos de lo que la palabra propia lograría. Aunque es el ' *más grande adorno de la oración* ' *la metáfora debe evitar la oscuridad para que no se convierta en un enigma.* (III,41,167).

2.2 Las colocación de las palabras

De la distribución y colocación de las palabras , la *conlocatio,* dependerá en gran medida el fluir del discurso. El encuentro de unos términos con otros ha de ser ligero y armonioso, evitando hiatos, saltos y asperezas, de manera que no se espeten toscamente las palabras , sino que tengan una grata cadencia, ligeramente musical, sin confundirse con las medidas propias de la poesía.

La prosa oratoria hecha con arte y elegancia admite ciertas modulaciones, ciertos matices tomados del género poético, pero es a la vez completamente libre, de modo que tiene un ritmo propio que cada orador debe cultivar con su dicción, aprovechando la docilidad de las palabras, que pueden 'moldearse como suavísima cera' *Sed ea nos cum iacentia sustulimus e medio, sicut mollisimam ceram ad nostrum arbitrium formamus et fingimus* (III,45, 177) porque en la medida en que sean útiles serán también hermosas, según el principio del *decorum* y la propia armonía y orden de la naturaleza, cuya perfección debe imitarse también en la organización de las partes del discurso, con lo que se culmina lo referente al arte del ornato.

El resto del libro III del *De Oratore* pasa a referirse a todo lo concerniente a la persona del orador mismo : en primer lugar la adecuación del estilo al tema (la noción de lo *aptum*, dada en buena medida por el *decorum*, pero también por el tipo de audiencia , el carácter innato del orador y la naturaleza del tema a tratar); luego la acción, el tono y los gestos convenientes a cada situación; el empleo de la voz y hasta la fisionomía del orador.

Las tres clases de estilos

En *El Orador* , el intento de descubrir al orador perfecto, conduce a importantes reflexiones sobre el estilo, como la concepción, fundada en la filosofía platónica de las ideas y en las artes plásticas, de que existe en la naturaleza una forma ideal de elocuencia, eterna, inmutable, la forma absoluta y perfecta de la cual todas las realizaciones humanas concretas son reflejo (II,7; III,10). Se sientan así por primera vez, las bases de lo que sería la doctrina de los géneros literarios , cuyo resultado es la norma de que para cada forma poética o literaria, hay un modelo fijo y perfecto en el mundo de las ideas , cuya influencia se advierte en concepción renacentista de ideales literarios formales y abstractos [19].

Pero su disquisición en realidad se ajusta a su amplio conocimiento de los escritores en prosa – oradores, historiadores, filósofos- y a su propia experiencia de orador. Por ello, las corrientes literarias en boga, como la oposición entre los partidarios del llamado *aticismo* y los *asianistas*[20], están presentes en sus reflexiones sobre el estilo. Como lo indica el nombre, el asianismo floreció en las escuelas griegas de Asia Menor (Pérgamo, Rodas), introdujciendo en la prosa un gusto que Curtius califica como la primera forma de manierismo europeo[21], caracterizado por la or-

---

[19] Atkins,o.c.,págs. 29-30.

[20] Estos movimientos, por tanto, no surgen en la época de la Segunda Sofística (2da mitad del S. II d.C), como dice Barthes en *La antigua retórica*(Pág.23), sino que, particularmente el aticismo, tuvo entonces un florecimeinto,

[21] Curtius,E., *Literatura europea y Edad Media latina*,,México,F.C.E. 1955,o.c.,vol.I,págs.104-5.

namentación cargada, las antítesis, los efectos rítmicos e incluso, en la declamación por los juegos de voz que hacían de la palabra una suerte de canto[22]. Además de la explicación ciceroniana del gusto oriental por lo pomposo y opulento de la expresión (*Orator,25)*, Curtius ve la causa de este fenómeno en "una ley interior análoga a la que se manifiesta en la pintura italiana posterior a Rafael y en muchos otros períodos y espacios de la historia del arte". En Roma, estuvo representado por el orador Hortensio, a quien Cicerón mismo admiró y cuyas tendencias siguió en principio, como lo recuerda en el *Bruto*, si bien posteriormente, se inclinó hacia una forma más moderada, la representada por la escuela de Rodas. La reacción antiasiánica, representada por los llamados *aticistas*, en cuanto se consideraban continuadores de los antiguos ideales de la Atenas clásica, buscaba una forma de expresión más llana y proclamaba como sus modelos al orador Lisias por su simplicidad y maestría y al historiador Tucídides por su intensidad y fuerza[23]. Representante romano de esta corriente fue el orador Calvo, relacionado asimismo con el grupo de poetas renovadores conocidos como *neoteroi* , del cual Catulo es el máximo exponente.

Puede decirse que Cicerón reacciona contra ambas tendencias, los excesos del asianismo y las limitaciones del atiscismo, pues siguiendo, como lo manifiesta, las enseñanzas de Aristóteles e Isócrates, pretende devolver la oratoria a las tradiciones y métodos de la Grecia clásica, y librarla de los falsos presupuestos helenísticos[24]. No niega méritos al estilo de Calvo, pero sus carencias residen en algo que Cicerón juzga fundamental: la capacidad de suscitar la emoción (el *pathos*) del público . El núcleo de la crítica a los aticistas se centra en la elección de Lisias, en primer término, y secundariamente Tucídides, como modelos, pues creen que es *"ático"sólo aquel que habla áspera y descuidadamente, con tal que lo haga correcta y sobriamente* (*Orator*, IX,29). Con este criterio, para

---

[22] Grenier,A.,*El genio romano*, México, UTHEA, 1961,págs.200-1.
[23] Atkins,o.c.,pág.34.
[24] ibd.,pág. 35.

ellos ni siquiera Pericles, quien según Aristófanes , fulguraba , tronaba y turbaba a Grecia, sería "*ático*". Consecuentemente, aconseja buscar un espectro más amplio de donde extraer las auténticas cualidades del espíritu ático, buscando "la sangre" y no sólo los huesos (*nec ossa solum sed etiam sanguinem*, *Brutus*, XVII, 68). Para él, la forma más perfecta de oratoria , reitera –pues ya lo había sostenido en el *Bruto*-es la de Demóstenes, sin duda, cónsona con los caracteres que Cicerón defiende para su propio estilo, frente a los ataques de los aticistas.

Ahora bien, toda su teorización se funda en la división, ya apuntada en la *Retórica a Herenio*, en tres tipos de estilo, los cuales pretenden lograr la adecuación (*aptum)* con las tres funciones (*officia*) del orador, según una doctrina que se supone postaristotélica: *movere (flectere), docere, delectare*: la primera, orientada a producir una transformación emocional en el auditorio para inclinarlos a favor de los enunciados propuestos por el orador, se ejerce particularmente en la "*peroratio*", aunque también está presente en el exordio. El *docere* (*enseñar*, también enunciado como *monere*: *aconsejar*) es el camino intelectual de la persuasión que se efectúa a través de la *narración* y, particularmente, de la *argumentación*. El *delectare* (también enunciado como *conciliare*) procura suscitar el placer (h(donh/ ,*voluptas*) del público para así, tornarlo favorable a la causa o tema propuesto y atraer la simpatía hacia el propio hablante. Entre los principales recursos recomendados para este fin, se encuentra la *variatio* (*variación*) por la cual se intenta, en el nivel expresivo, quebrar la monotonía capaz de provocar el *taedium (cansancio)* del auditorio o público.

Los estilos correspondientes a cada una de estas funciones, son 1) el sublime o grande para conmover; 2) el moderado o medio para el "deleitar"y 3) el sutil o tenue para "enseñar". Asimismo, la mayor o menor propiedad de la utilización de cada uno de ellos depende de la clase de discurso (forense, deliberativo o epidíctico), de la importancia del tema tratado o de las condiciones específicas de partes del mismo : el estilo sutil o simple corresponde a temas comunes o de poca importancia; el sublime, vehemente, lleno de ornato, patético o grandilocuente, es conveniente para la expre-

sión de pensamientos o sentimientos elevados o culminantes; el medio, para los de mediano interés. "Como norma general, el *decorum* exige un término medio, un acuerdo y matización de los tres estilos con predominio en cada caso y circunstancia del que es más apropiado".[25]

El decorum (aptum)

Como vemos, la teoría de los estilos nos ha conducido a uno de los criterios fundamentales del criticismo literario en la antigüedad grecorromana: la noción de *aptum ,decorum* [26], que se convierte en la doctrina crítica totalizadora característica del genio romano. En el plano ético, esta concepción había penetrado a través del estoicismo con Panecio de Rodas, cuyo pensamiento Cicerón sistematiza en su obra filosófica *Acerca de los deberes*. El desarrollo del *decoro* en el plano ético se encuentra en la exposición de la última de las virtudes cardinales, la templanza o moderación, constitutiva junto con la sabiduría, justicia y fortaleza, del bien moral (*honestum*). El decoro es inseparable de lo *honesto*, es decir, de todos los aspectos de rectitud ética, pero no se percibe por medio de razonamientos más o menos complicados, sino que salta a la vista *y se intuye sin buscarlo. Así como la gracia y la belleza del cuerpo son inseparables de la salud, el decoro se halla íntimamente unido a la virtud* (*Off*. I,27.). Cicerón distingue un decoro general, que es todo aquello conforme a la dignidad y excelencia humana, en cuanto la naturaleza del hombre difiere de la de otros seres vivos; y un decoro especial que es lo conforme a la particular naturaleza de cada uno, siempre que vaya acompañado de moderación, templanza-la *sophrosyne* de los griegos. En este caso, además de la observancia de las normas correspondientes a la condición de seres racionales (que excluye los desbordes pasionales y el dominio de los apetitos), es preciso adecuarse y seguir lo concerniente al propio carácter,

---

[25] Camarero, A.,*La teoría ético-estética del decoro en la Antigüedad*, Univ.Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2000, pág. 73.

[26] A *esto lo llaman los griegos* pre/pon, *nosotros designémoslo como "decoro"*: *Orator*,70.

de modo que cada uno cultive sus tendencias morales y psicológicas siempre que no sean vituperables. A estos dos requerimientos, se agregan otros dos aspectos demarcativos de las diferencias individuales: uno, la condición impuesta por el azar o las circunstancias, como el *status* social, las riquezas, honores, etc., y el otro, dependiente de nuestra voluntad: la elección del papel que cada uno ha de desempeñar en la sociedad: orador, filósofo, jusrisconsulto.

El decoro resplandece en la vida, a través del orden, la coherencia y la templanza de nuestras palabras y acciones ; por tanto, como agrada la belleza del cuerpo –consistente en la conveniente y armónica disposición de sus miembros- así suscita agrado y aprobación, el decoro ético.

Cicerón deja claro que esta norma regidora de la conducta humana en todas las ocasiones, es la misma que ha de observarse en el discurso: *en todos los aspectos del discurso, como en los de la vida, ha de tenerse en cuenta lo conveniente. Por su desconocimiento, se yerra muy a menudo, no sólo en la vida, sino en los poemas y en el discurso* (*Or*.XXI,70-71). Pero asimismo alerta que es la condición más díficil de lograr, en razón de que no depende del aprendizaje de reglas preestablecidas: *como en la vida, nada hay más difícil de lograr que lo conveniente (XXI,27)*. Por consiguiente, señala cuáles son los criterios básicos de consecución de lo *aptum* , teniendo en cuenta que un mismo y único estilo no es adecuado a todas las causas (o en términos más amplios, a todos los temas), a toda audiencia o público, a todos los oradores (o hablantes o escritores) o a todas las ocasiones (*De orat*. III, LV,210). *No puede emplearse un mismo estilo para un proceso de pena capital que para un pleito civil de poca importancia*; como ya indicamos, muestra que los estilos deben diferenciarse también según se trate del género deliberativo, forense o epidíctico. La recomendación se extiende a otros campos del empleo de la prosa artística los cuales, aunque podrían estar subordinados a alguno de los tres géneros, pueden sin duda ser independientes, como *la exposición teórica, la anécdota* (III,LV,211). En cuanto al público, debe tomarse en cuenta si se trata del *senado, el pueblo, jueces, una multitud, un pequeño grupo, una sola persona y quiénes son*

(ibd.). En lo que respecta al orador o hablante debe observarse *la edad, el rango, el prestigio personal* y en cuanto a la ocasión o circunstancia temporal *si se está en tiempos de paz o guerra*, y si *la decisión es urgente o puede diferirse.* La misma formulación general se halla en *El orador*, al decir que lo conveniente reside en *la causa (*o tema) *de la cual se trata, las personas de los que hablan, y las de los oyentes (*XXI,71). Estos pronunciamientos equivalen a distinguir la existencia de distintas esferas de aplicación del decoro; Lausberg propone dos que denomina interna y externa respectivamente, partiendo del hecho de que el discurso es una obra de arte, pero asimismo, un hecho social[27]**.** El decoro interno afecta a las partes integrantes del discurso que han de armonizar entre sí y comprende: a) la relación que debe existir entre la causa o tema a tratar y el hallazgo (*inventio*) de las ideas apropiadas para su desarrollo en vistas a la persuasión del oyente; b) la coherencia entre las fases o etapas elaborativas del discurso (*inventio, dispositio, pronuntiatio):* en primer lugar, la adecuación entre contenido y forma *(res/verba)*, pero asimismo entre la disposición, por un lado y la invención y elocución, por otro; o entre la *performance (pronuntiatio) y la invención y elocución*: la pronunciación del discurso, así como la *gestualidad* que la acompañan deben estar en consonancia con las ideas y con su formulación elocutiva; finalmente, c) las cuatro partes del discurso (*exordio, narración, argumentación, peroración*) deben armonizar entre sí.

Lausberg sitúa en el nivel del decoro externo la relación del discurso y de sus partes integrantes con las circunstancias sociales del mismo, en las cuales incluye: 1) el orador mismo: *lo conveniente reside...en las personas de quienes hablan (Orat.*XXI,71). En la poesía también ha de observarse esta congruencia para no incurrir en el error de *adjudicarle a un personaje malvado, el discurso del hombre justo*; 2) el público: *lo conveniente reside...en las personas de quienes escuchan (Orat.*XXI,71); 3) el momento del discurso(*tempus*); 4) el lugar (*locus).*

---

[27] Lausberg,o.c.,vol.II, págs.375-380.

Por mi parte, me atrevo a disentir de este criterio, pues a mi juicio enmascara- una relación mucho más fuertemente marcada desde Aristóteles, y que podemos ver reiterada en la formulación de Cicerón y en el capítulo siguiente, en Quintiliano. Me refiero a la afirmación de que los elementos constitutivos del discurso son: 1) el hablante- a quien podríamos dar el nombre más amplio de Enunciador-; el oyente –Enunciatario; el discurso mismo- objeto de la comunicaciónn y que, por consiguiente, la construcción de esos entes semióticos, no pueden situarse fuera del discurso mismo[28].

Cicerón no incluye preceptos detallados, al modo de la extensa exposición de Quintiliano, sino recomendaciones generales, convencido de que *poder hablar como conviene requiere de conocimientos teóricos (ars) y disposiciones naturales (natura/ingenium) pero escogerlo en cada caso lo conveniente , requiere de sagacidad práctica (prudentia) (De orat. III,LV,212).* A lo sumo, agrega algunos ejemplos de incongruencia o falta de decoro, tales como las más perceptibles, entre *res/verba* cuando se emplea un lenguaje solemne, para tratar temas de escasa importancia, o por el contrario, un estilo tenue y sumiso para referirse a la majestad del pueblo romano.

En el ornato de toda obra artística, pero especialmente en el que conviene al discurso retórico, es indispensable observar una medida apropiada (*modus*), que otorgue color, esplendor y variedad sin exceso ni defecto (*sine satietate delectet*: que encante sin provocar saciedad: *De Orat*.III,XXV,97)[29].

Ahora bien, ¿de qué depende la aplicación de esa sabiduría práctica (*prudentia*) para discernir qué , cuándo y en qué medida algo es conveniente? . Surge así otra noción que se reitera en el criticismo romano- aunque se halla también en Isócrates- y tendrá amplia influencia, pues es el signo de la personalidad individual. Se trata del *iudicium* (*juicio, discernimiento, gusto*), una suerte de correctivo deliberativo (de allí , que se confunde o aparece junto al *consilium*, la sabiduría en la deliberación, la reflexión, el buen tino) de la creación poética del *ingenium*. No sólo el orador (y escritor)

---

[28] Desarrollaré con más detalle esta propuesta en el capítulo dedicado a Quintiliano.
[29] Camarero,o.c.,pág.72.

tendrá que someter los posibles desbordes o impulsos del talento natural, sino que asimismo deberá sopesar y escoger frente a la variedad de recursos que la propia *ars* le ofrece, para lograr la armonía entre esta última y el ingenio natural. Así, por ejemplo, el *iudicium* "ha de atinar, en la elección de entre la *copia* (abundancia) que le ofrece la *elocutio,* con la palabra propia con relación al decoro interno de la obra"[30]. El *consilium* apunta sobre todo a la observancia del decoro o conveniencia externa, es decir, a los efectos sobre el público. Frente a la diversidad de temas, por un lado , y por otro, las diferencias de público al cual pueden estar dirigidos ,y circunstancias en las que se concreta el *opus* artístico, el escritor debe seleccionar los asuntos a tratar y los medios expresivos en consonancia con las condiciones sociales o de edad (si es ante el pueblo o el senado, una persona o una multitud) y las circunstancias, tanto de la audiencia como del propio hablante.

Prosa rítmica y período

Cicerón sostiene, como lo habían hecho Aristóteles e Isócrates, la necesidad de que la prosa (*oratio soluta)* posea efectos rítmicos (*numerus,* término con el cual se tradujo el griego r(uqmo/j). Acude precisamente a la autoridad de los antiguos para subrayar la importancia de este recurso, según expresa, sólo recientemente conocido por los oradores romanos *(nos nuper agnovimus: Orat. LI, 171)*, aunque los méritos del mismo son perceptibles por todos, pues el ritmo no es meramente un artificio sino una forma natural que satisface un instinto profundo y permanente del hombre. Esa es la razón por la cual, aun cuando los espectadores carezcan de conocimientos teóricos sobre el valor de los *pies o de algunos ritmos,* el teatro entero grita si ha habido errores, *pues la naturaleza misma colocó en nuestros oídos el juicio* (es decir, la capacidad de discernir) *las cantidades breves o largas de los sonidos así como las voces agudas y graves* (*Orat*. LI, 173; cf. *De orat*. III, L, 196: *todo el teatro protesta*

[30] Lausberg, o.c., vol.II, pág. 378.

con grandes gritos). En cuanto a los criterios a seguir para su empleo coinciden con los ya señalados por Aristóteles: 1) el *metro* en la prosa es un defecto; 2) el ritmo de la prosa debe ser variado constantemente para evitar la repetición de un mismo esquema métrico, propia de la poesía . El final de la oración o período se considera el lugar más apropiado para el ritmo, pues, en razón de la pausa posterior, perdura en la memoria del oyente la resonancia de la que ha concluído; sin embargo, también el final de los miembros de un período pueden estar sujetos al *numerus oratorius*. Se formulan así las normas de las llamadas *claúsulas* (final de período o frase), constituídas por la sucesión de al menos dos *pedes* , cuyos elementos más frecuentes en Cicerón son el dicoreo (larga, breve, larga, breve), el crético (larga, breve, larga) el peán primero (larga, breve, breve, breve) y el espondeo. Una claúsula famosa de los textos ciceronianos es el grupo *esse videatur*, con el cual concluyen muchos de sus períodos, constituído por un peán + un espondeo.

La polémica con las corrientes en boga, se oye también a propósito del ritmo, pues su uso apropiado consiste en una justa medida que evite los excesos de los asianistas, esclavos del ritmo (*numero servientes*), y la posición de quienes anulan todo ritmo y caen en un estilo banal y monótono (*Orat.* LXIX,230).

En estrecha relación con el empleo del ritmo, se encuentran las recomendaciones para el uso de la estructura periódica de la oración (con sus "miembros e incisos"), fundada, aparte de su belleza, en principios impuestos por la propia Naturaleza.

La valoración del pathos

Como veremos más extensamente a propósito de Quintiliano, la distinción de *ethos* y *pathos*, como medios de lograr la adhesión del oyente, pasan a tener un sentido diferente que el establecido por Aristóteles. En efecto, ambos tienden a designar los efectos producidos en el público, distinguiéndolos en reacciones emocionales, por un lado, de benevolencia, agrado, simpatía (las provocadas por el *ethos)* y por otro aquellas provenientes de las pasiones "*que perturban* e i*nflaman* el *alma* (*Orat.*XXXVII, 128). Si bien Cicerón no

desarrolla una doctrina explícita del empleo de los elementos patéticos, en la defensa del estilo vehemente y del uso que ha hecho del mismo, se jacta de las reacciones emocionales provocadas en el auditorio en un grado superior a ningún orador . Particular relieve le otorga a la capacidad de suscitar la compasión (*miseratio*), ubicada habitualmente en la *peroratio*, a tal punto que *el dolor hiciera sentir como si sostuviera un infante en sus brazos* (*Orat*.XXXVIII, 131). Aunque no sólo se trata de "*llenar el foro de llanto y lamentaciones...hay que hacer que el juez odie, ame; espere, tema; desprecie,admire; rechace,favorezca...* (ibd). Como puede advertirse, esta buscada enumeración antitética de sentimientos, en la cual no está ausente ninguno de los estados emocionales considerados por Aristóteles, intenta destacar la capacidad manipulatoria del hablante a fin de modificar la decisión del enunciatario, en una u otra dirección.

9

Arte Poética de Horacio

Uno de los aspectos que más ha ocupado a los comentaristas del *Arte Poética* de Horacio es el relativo a las posibles divisiones o items tratados en la obra, o dicho en otros términos, al plan según el cual, los distintos temas literarios se desarrollan. Muy bien indica Brink,[1] que según la perspectiva adoptada, las posiciones se mueven entre dos extremos: por un lado, por quienes no advierten plan alguno en la obra (*ars sine arte tradita)*; por otro, el de quienes violentan el carácter mismo de la epístola al pretender ajustarla a rígidos esquemas de tratados retóricos o poéticos, de carácter isagógico.

Es cierto que en la carta a los Pisones, Horacio utiliza una terminología técnica indicativa de ciertos principios de disposición convencionales en el criticismo literario antiguo, pero sobre todo intenta transmitir su propia experiencia personal en una forma que le es consustancial: la del *sermo*, como él mismo a menudo designa a sus epístolas y sátiras, evitando la seca esquematización. Sin embargo, ya Quintiliano se refería a esta carta como *librum de arte poetica* (Inst.Orat. VIII,III, 60), y Porfirio, un escoliasta del S.III d.C., escribió al comienzo de ella, el siguiente comentario: *este libro, que se titula Arte poética, fue escrito para Lucio Pisón... En él,*

---

[1] Brink,C.O., *Horace on Poetry.Prologomena to the literary Epistles*,Cambridge Univ.Press,1963,pág.13.

(Horacio) ha reunido los preceptos contenidos en el Arte Poética de Neoptólemo de Parios, no todos, sino los más importantes. El primero es el relativo a la coherencia (peri\ a)kolouqi/aj). Nada se sabía sobre este Neoptólemo,hasta el desciframiento (1908) de la obra –encontrada entre los papiros de la biblioteca de Herculano-de Filodemo de Gádara, un epicúreo contemporáneo de Cicerón, en los cuales criticaba a Neoptólemo[2]. En él, se encontraría empleada una terminología sobre la cual mucho ha insistido la investigación, indicativa del plan y los contenidos en los estudios helenísticos sobre la poesía: se trata de la tríada *poiesis*, en la cual se consideraba la poesía como una totalidad, con especial referencia al contenido; *poiema* que trataba de los problemas relativos al estilo, los varios géneros y sus componentes, y finalmente, *poietés*, el poeta. Estas categorías se ajustarían a las necesidades de exposición ordenada, práctica y esquemática de la época, pero estaban basadas asimismo en principios aceptados especialmente por los peripatéticos. El primero, la convicción de que para la composición poética, se requerían tanto el ingenio natural como el dominio del *ars* o *techne*.Por tanto, una primera división en los tratados correspondía al *ars* o *techne*, y la otra al poeta (*poietes-artifex)*. El segundo que tanto el contenido como la expresión eran elementos importantes de la poesía. En consecuencia, la sección correspondiente al arte, se dividió en dos secciones: una correspondiente a la escogencia del argumento *poiesis*) y otra que se ocupaba de los problemas de forma.

En general, puede aceptarse una división tripartita de la epístola, correspondiente a los dos niveles de los tratados: *ars*, que comprende a su vez: 1) estilo(*poiema*) vs. 42 a 118, ; 2) contenido(*poiesis*), en la cual se tratan los géneros mayores, específicamente el drama,vs.119 a 294 y,3) *artifex*, 295 a 476, donde se enfocan problemas generales de crítica literaria, como la formación del poeta, su papel en la sociedad y la función de la poesía. En lo que respecta a los 41 versos iniciales, todo el pasaje se dilucida si se lo considera,

[2] La reconstrucción e interpretación del contenido de la "poética" de Neoptólemo de Parios está extensamente debatida en el libro de Brink, arriba citado, asi como en *Philodemus & Poetry*, editado por Dirk Obbink,Oxford,1995..

como propone Brink, introductorio y abarcativo de un principio básico de la obra poética, *el principio de la unidad y coherencia.*

El principio de unidad (vv.1-41)

Como sabemos, la epístola comienza por lo que, a partir de Horacio, se constituirá en un verdadero «topos»: la descripción de la figura «monstruosa» representada en un cuadro pictórico: cabeza de mujer en un cuello equino, plumas de variados colores en los miembros tomados de todas partes, (*undique conlatis membris)* que concluyen en deforme pez. Ante este cuadro el espectador, sin duda, no podrá contener la risa. Lo mismo sucederá, nos dice empleando la comparación ya clásica *ut pictura poiesis, «con el libro en el cual, como sueños de enfermo, se hayan representado imágenes inconsistentes donde ni pies ni cabeza corresponden a una única forma. (nec pes nec caput uni reddatur.forma*e) Así en mitad del verso 9, aparece la clave de este a veces desconcertante comienzo, clave que inmediatamente nos remite al texto platónico del *Fedro* (264 c), ya comentado. Pese a que no creo posible aceptar la propuesta de Grimal,[3] sugestiva aunque no enteramente justificada, de explicar el texto horaciano dividiéndolo en las cuatro causas aristotélicas, hay que admitir la identificación del término forma con e•doj, en cuanto traducción latina del vocablo griego. El rechazo a la representación de esta quimera, con el cual Horacio parece contraponerse a la libertad imaginativa de artistas plásticos y literarios, se funda en su carencia de unidad formal, en la incoherencia entre las partes y el todo, ya que cada uno de los componentes corresponde a seres de distinta especie, cada uno con distinta función (caballo, hombre, pájaro, pez). Por ello, se opone a la mezcla de contrarios(serpientes / aves, tigres / corderos, v. 13), con la figura del *adýnaton*, expresiva de la subversión contra las leyes del cosmos.

---

[3] Grimal,P.,*Essai sur l'Art Poétique d'Horace,*Paris, Sedes, 1968.

A continuación se rechaza por *inconveniente* - fuera de lugar, y por tanto, *no- apto*, la descripción de un bosquecillo sagrado, o de un arco iris en la poesía épica (*non erat his locus, v./19).* Siguen luego otros dos ejemplos de incapacidad artística para conformar la obra de acuerdo con una idea o forma estructurante: el pintor que quiera agregar un ciprés (árbol funerario) en un ex-voto de un naúfrago o el ceramista que empieza un ánfora y, al andar de la rueda, concluye con un cántaro. Así aparece el tercero y más importante de los versos- clave de este pasaje,el 23:*Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum.* Creo oportuna glosar estos dos términos como propone Grimal: «un ser simple es aquel que está formado por una sola sustancia elemental. Una obra artística sólo será simple si se refiere a un solo *eidos. Unum* expresa la unidad sintética, la coherencia del *eidos.* Ambos adjetivos reunen el aspecto cualitativo y cuantitativo de lo *uno.»*[4]

Si bien algunos proponen dividir este pasaje desde el v. 24 hasta el 41, el tema continúa siendo las faltas contra la unidad de concepción artística, que se producen por la ausencia del criterio orientador, en el cual la mayoría de los tratadistas latinos cifraron la zona difícil y misteriosa de separación entre la excelencia poética y el mero dominio técnico. Ese criterio está constituído por el *iudicium* que ayuda a establecer el límite entre las «virtutes» y los «vitia»(defectos) de la obra poética en verso o prosa. *In vitium ducit culpae fuga, si caret arte (30-31).* Un último ejemplo, en este caso, un escultor funerario hábil en los detalles, pero *infelix operis summa, quia ponere totum nescit (34-35): mal artista en el conjunto de la obra, pues no sabe componer el todo,* insiste en el principio de la unidad al cual Horacio asigna importancia fundamental, al destacarlo así en la parte introductoria

La coherencia debida entre todos los elementos partirá de una adecuación básica entre el tema y la capacidad del artista *Sumite materiam vestris...aequam viribus (39-40).* Sólo quien logre esta coherencia inicial, obtendrá *facundia (facilidad expresiva)* y *lucidus ordo* (v.41).

---

[4] ibd.,pág.63.

Pero este *orden* no es el plan de la obra en un sentido técnico, sino la visión de esa totalidad, que es «luminosa» porque organiza y da sentido.

Los versos 42-45 (*ordinis haec virtus erit et venus*: *esta será la virtud y gracia del orden*) se han interpretado como correspondientes a la *dispositio*; aunque la desproporción en el tratamiento de cada parte que ello implicaría (apenas 4 versos), lleva a pensar más bien en un esquema bipartito: estilo / contenido, cuya procedencia se encontraría en Neoptólemo, quien ya habría desplazado la importancia de este elemento[5]. En lo referente al consejo dado: *decir lo que corresponda y rechazar lo que no es adecuado,* debe interpretarse como indicativo de la necesidad de constante confrontación entre la idea o forma inicial con los resultados obtenidos en cada momento de la obra para cuya realización, el poeta se ha ofrecido como garantía [6].

Estilo: la selección del vocabulario

Entre los versos 46 y 72, (*In verbis..../ dixeris egregie),* no hay duda de que Horacio se ocupa de la dicción poética, especialmente, de los medios para lograr una distinción que aparte de la expresión común: *egregie* remite a la noción de *extrañamiento* mencionada por Aristóteles. Pero a diferencia del recurso a voces extrañas o palabras o palabras compuestas, Horacio sugiere un procedimiento de "renovación" o "vigorización" de los vocablos conocidos, de modo de tornarlos "nuevos": se trata de proceder, con mano hábil y delicada, a una *callida iunctura.* Como ha señalado Grimal, especialmente acertado en el comentario de este pasaje[7], Horacio está indicando con la metáfora de la cautela y habilidad manual, una técnica similar a la del injerto en los árboles. Se trata de una espe-

---

[5] Brink., o.c.,pág.91.

[6] El término *auctor* no tiene en época de Horacio, el sentido posterior de *autor*, sino el sentido jurídico de *garante, responsable*.

[7] Grimal,o.c.,pág.84.

cie de alianza entre las palabras, de modo que cada una resuena en la siguiente y proporciona en conjunto una nueva imagen, una técnica en la cual el propio poeta, logró sus mejores aciertos. Otro pasaje de la Epístola sirve para afianzar esta interpretación: *tanto valor tienen el entrelazamiento (series) y la alianza (iunctura), tanto esplendor se puede añadir a los términos sacados de la lengua común*(vv.242-3).

Grimal acude a los commentarios hechos por Commager sobre las Odas, ilustrativos de la forma mediante la cual Horacio transforma la palabra-signo, en palabra imagen. Entre ellos, me adhiero a la escogencia de la Oda I,9: *Vides ut alta stet nive candidum Soracte*, donde la simplicidad de los vocablos empleados en la descripción de la cima nevada del monte (el Soracte), cobra un nuevo sentido en los versos en los cuales se aconseja disfrutar la juventud en tanto que *virenti canities abest morosa*: la imagen de la naturaleza se ha convertido así en la imagen de la vida humana.

Pero si es preciso mostrar con nuevos signos, ideas o aspectos de la realidad que aún permanecen ocultos: *"abdita rerum"*(v.49), se le concederá al poeta la libertad de plasmar nuevos vocablos, siempre que sepa usarla discretamente; esta discreción se obtendrá forjando los términos, a partir de *una fuente griega*. Esto no significa usar palabras griegas; conviene recordar, en este punto, la tarea realizada por Cicerón, quien llegó a constituir una lengua válida para el pensamiento abstracto que se ha convertido en patrimonio común de la filosofía europea occidental, mediante vocablos latinos que correspondían a las palabras griegas denotativas de nociones hasta entonces no expresadas en Roma, tales como *qualitas* para traducir `poio/thj` *quantitas* para `poso/thj`, o *essentia* para `ou)si/a`[8].

Una teoría del lenguaje como organismo vivo, que, semejante a la vida humana y a las obras construídas por el hombre, sufre un proceso de desarrollo y decaimiento hasta morir, es expuesta por Horacio con el símil homérico *como las hojas de los árboles caen y surgen otras.., así la vieja generación de las palabras desaparece y flore-*

[8] Palmer,L.R.Introducción al latín,Barcelona, Planeta,1974,pág.134.

cen otras. Nosotros y nuestras obras estamos destinados a morir (vv.60-63). Esta "muerte" de una palabras y el "renacer"de otras está determinado por el *usus, quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*(vv.71-72). El valor de *usus* como árbitro y norma del habla, no debe entenderse en el sentido de uso, sino de necesidad, como lo evidencia la confrontación de este pasaje con el verso 129 de la Epístola a Floro, donde también Horacio habla de la "selección del vocabulario": *se admitirán nuevas (palabras), que el usus, padre fecundo, habrá puesto en circulación.* Ni "genitor" ni "produxerit" podrían referirse a palabras cuya aceptación hubiera sido sancionada por el uso, entendido como frecuente empleo finalmente admitido, sino obviamente, a la introdución de nuevas cuando así lo requiera la necesidad expresiva. Mencionada la *Epístola a Floro*, es oportuno comentar los requerimientos expresados en ella por Horacio, en este mismo nivel de la selección del vocabulario, donde recomienda una vigilante atención, y el espíritu de un "censor honesto" a fin de excluir las palabras carentes de "esplendor" y sin vigor, aunque se resistan; así como tendrá el valor de exhumar de la sombra del olvido, los arcaísmos. Vehemente, cristalino como un río puro, aumentará la riqueza de la lengua latina; quitará la vegetación demasiado exuberante, pulirá las excesivas asperanzas, quitará lo que está exento de fuerza. Sin embargo, toda esta tarea debe permanecer, por decirlo así, oculta, ya que la obra aparentará un aire de "juego", pese a que el autor se haya atormentado como si ejecutara la danza de los sátiros o del rústico Cíclope. (vv.110-125). No he podido resistir a glosar este estupendo pasaje, en el cual el poeta describe el proceso de producción de su *opus*, tarea de enorme gravedad, pero que debe resultar en sutileza y gracia para el lector: nada más agobiante para este que "padecer" las tortuosidades de un lenguaje poético rebuscado y fatuo.

La adecuación entre los metros y los géneros poéticos

Continuando con el Arte Poética, entre los versos siguientes 73-93 se pasa a los distintos metros que corresponden a cada uno de los géneros: el hexámetro para la epopeya; el dístico elegíaco para

epigramas votivos o lamentaciones; el yambo, invención de Arquíloco, para el ataque; verso que, por su aptitud para el diálogo, fue adaptado por la comedia y la tragedia.Finalmente, los distintos tipos de composiciones propios de la lira [9]: himnos a dioses y héroes; elogios, cantos de victoria; canciones de amor, cantos simposíacos.[10] Se reitera la concepción, expresada también por Aristóteles, de que el metro es inherente a la materia poética. Por tanto, hay un *aptum o decorum* entre cada género y el metro por él utilizado, cuyo desconocimiento impediría reconocer a alguien como poeta.

La adecuación del estilo al "pathos" y "ethos"

La mención del *decens* es propicia para entrar en otro aspecto importantísimo de adecuación, siempre referida a la "elocutio". Aquí se parte del reconocimiento de la función psicagógica de la poesía: *es necesario que los poemas conduzcan- donde deseen- los sentimientos del oyente* (v.100). [11] Ello se logrará *si palabras tristes se corresponden (decent) con un rostro afligido; las llenas de amenaza, con el que está encolerizado; las gozosas con el de quien se divierte; las serias, con el severo.* De no ser así, se provocará la risa o el sueño del auditorio. La naturaleza mueve las pasiones, pero es el lenguaje quien las revela. El lenguaje debe adaptarse a la condición del personaje: según hable un dios u un hombre; y en este último caso, a la edad (*hombre viejo o en plena juventud; matrona o vieja nodriza* vv.115-116); ocupación social y raza.

Tema o contenido:el principio de "conveniencia"

El paso al plano del asunto o argumento, se introduce a través del concepto de *convenientia*, considerado en el aspecto por el cual

---

[9] Como sabemos, para los antiguos, la lírica se define por sus metros, no por su contenido.

[10] Es la enumeración presentada por el alejandrino Dídimo.

[11] *Animum auditoris agunto* traduce precisamente: psicagogía .

es mayormente conocido en la teoría literaria: me refiero a la coherencia interna que deben mostrar los caracteres dramáticos. Dos vías se abren ante el dramaturgo, tomar el argumento de una leyenda o mito conocido y ya tratado anteriormente, o plasmar uno aún no llevado a escena. En el primer caso, si se trata de *Aquiles en el apogeo de su gloria, que se muestre infatigable, irascible, inexorable, ardiente, capaz de sostener que las leyes no están hechas para él, confiado sólo en las armas.Que Medea sea feroz e indomable; Ino, llorosa; Ixión, pérfido; Io, errante; Orestes, sombrío.*(120-124). Tal como lo establece Aristóteles, la unidad fundamental está dada por la trama, y en ella no caben los episodios ajenos a su estructura; hay muchas circunstancias en la vida de Aquiles, pero algunas serían totalmente inconvenientes en una tragedia cuyo fin fuera la representación de la crisis causada por su cólera. Asimismo, no correspondería representar una Medea temerosa o dubitativa en un drama articulado sobre la venganza de la Cólquida; o episodios de la vida de Orestes extraños a su condición de matricida perseguido por las Erinias. Si por otro lado, se lleva a escena un personaje aún no tratado, es necesario que *se muestre hasta el final tal como al principio y se mantenga coherente consigo mismo* (125-128). *Communia* son los rasgos que poseen generalidad, que son típicos o universales; no están individualizados, como los hechos o personajes de la leyenda o la historia.De allí la dificultad planteada, al intentar encarnar en personajes concretos, que participan en una determinada acción, nociones generales sobre el comportamiento humano[12].

El consejo dado por Horacio para actuar con mayor prudencia es *deducere in actus Iliacum carmen,* lo cual ha sido entendido como transformar en tragedia, episodios tomados de la Ilíada(v.129). Tal interpretación es inadmisible, pues Aristóteles había establecido claramente que *de la Ilíada o la Odisea se podían sacar una o a lo sumo dos tragedias*(Poet.1459b 2). La intención de Horacio no entra en

[12] La oposición *communia/proprie* traduce los términos aristótelicos koino/n i)/dion. Antes de la interpretación de Rostagni se intentaba ver en este verso una doctrina de la imitación: los temas son del dominio común, el poeta sólo debía imprimirles su sello propio.

contradicción con Aristóteles, si por la expresión *Iliacum carmen* se entiende un poema perteneciente al ciclo de Ilión, es decir, buscar la materia para una nueva acción dramática en las narraciones referidas al ciclo troyano. La relación entre epopeya y tragedia, y el desarrollo de ésta a partir de la primera, es un tema esencial en la literatura griega, y hemos visto en la *Poética* su comparación. Precisamente las observaciones de Aristóteles (cap.23) tienden a subrayar la maestría del arte homérico frente a los defectos de los poetas cíclicos. Los dos géneros-épica y drama- son empleados conjuntamente para referirse a la necesidad de unidad y variedad en la escogencia del contenido.

Una vez que se ha tomado una *materia publica*,(v.131), es decir, un tema conocido y a disposición de quien quiera convertirlo legítimamente en propio (*privati iuris)*, ello se logrará dándole una estructura unitaria, y no pretendiendo incorporar todos los elementos del relato como en un poema cíclico. Si un escritor comenzara *Cantaré la fortuna de Príamo y la ilustre guerra*, qué podrá producir digno de tan gran promesa? La respuesta está dada por el célebre aforismo: *Los montes están sufriendo dolores de parto, va a nacer un ridículo ratón*(136-139). El *aptum* se obtiene si no se adelanta nada fuera de propósito como lo hace Homero en el comienzo de la Odisea. No necesita remontarse a Leda[13] para cantar la guerra de Troya, siempre tiende al desenlace y coloca al oyente en medio de la acción *(in medias res*); amalgama invención y verdad de modo que el principio esté en consonancia con el medio y éste con el final (v.151).El carácter esencial de un poema de tipo homérico es su simplicidad que traduce su unidad dramática.

Esta misma necesidad de conveniencia lo lleva a insertar un desarrollo sobre los diferentes caracteres de acuerdo con las edades de la vida humana (*mobilibusque decor naturis dandus et annis:*156-

[13] En ambos casos se oponen a la Odisea poemas cíclicos: 1) sobre el retorno de Diomedes; 2) los Cantos de Chipre, en el cual Estasinos de Chipre relataba acontecimientos anteriores a la acción de la Ilíada. El *geminu ovo,* designa al doble nacimiento , por una parte de Cástor y Helena, por otra de Pólux y Clitemnestra.,

178), similar precisamente al que se encuentra en la *Retórica* de Aristóteles, en el tratamiento del *ethos*, donde tiene por finalidad la "construcción de un hablante" que resulte convincente y confiable. La novedad respecto de Aristóteles reside en la incorporación de una cuarta edad: la infancia, bastante llamativo ya que los niños no participaban en la escena teatral. [14]

La etiología o decripción de los rasgos caracterológicos del ser humano según las edades era un lugar común dentro del aristotelismo, especialmente a partir de Teofrasto. Se ha pensado que el agregado de una cuarta etapa pudiera deberse a Neoptólemo, por un deseo de completar una aparente simetría imperfecta, y hubiera sido continuado por Horacio.

El pasaje concluye con la reiteración sobre el requisito de acordar a cada edad rasgos inherentes y en armonía (*aptis)* con ella.

Reglas sobre la tragedia

Los pasajes siguientes (179-201) apuntan a una serie de reglas y consejos prácticos en la elaboración de una tragedia, similares a los dados por Aristóteles, en los capítulos 17 y 18 de la *Poética*, aunque su contenido en sí tenga escasos paralelos aristotélicos. La primera (179-188) rechaza la representación de hechos horrendos en escena: recordando que la trama puede ser representada dramáticamente o consistir en narración (es decir, los relatos del mensajero), recomienda qué debe confiarse a la elocuencia de un testigo presencial y no ser expuesto en la escena: *que Medea no asesine a sus hijos o Atreo cocine a la vista de todos entrañas humanas; que no se transforme Procne en pájaro o Cadmo en serpiente* (vv.185-7). Los ejemplos de Medea y Atreo no son desechazados sólo por su repugnancia o crueldad; la asociación con las dos metamorfosis mencionadas, conduce a la misma conclusión: *cualquier cosa de este tipo que me presentes, la rechazaré con incredulidad* (v.188).

---

[14] Los intentos de Grimal por justificar a Horacio, en razón de una especie de gusto de realismo propio del espíritu romano, no resultan muy convincentes.

La segunda regla (189-190) propone la división del drama en cinco actos, que no es en absoluto un postulado aristotélico, sino posiblemente helenístico. La creencia acerca del origen clásico de este postulado, determinó la división de los actos en el drama renacentista. [15]

La tercera (191-192) regla limita la intervención del *deux ex machina* a menos que el desenlace requiera la intervención divina. La 4ta. restringue el número de actores a tres; si hay un cuarto, será una *muta persona*. En ningún pasaje de la Poética de Aristóteles se habla de un cuarto actor; el número presupuesto es siempre tres.

La quinta (193-201) exige que el coro asuma el rol de un actor y desempeñe una función personal y se opone a la inclusión de entreactos musicales, una práctica desarrollada en la escena helenística y romana. En capítulo 18 de la *Poética*, Aristóteles requería asimismo que el coro fuera tratado como un actor y fuera parte integral del todo mo/rion ei)=nai tou= o(/lou. La inclusión de intermedios musicales (e)mbo/lima) es atribuída a Agatón, a quien se lo censura por cuanto estas composiciones líricas no se relacionan con el todo y serían fácilmente intercambiables, al igual que episodios o discursos fuera de lugar.

Pero Horacio, además del requerimiento de carácter estético para desechar los cantos corales sin relación con el drama, introduce una novedad al indicar cuál es el rol que debe desempeñar el Coro: su función debe ser la de un defensor de un estricto orden moral: *ille bonis faveatque et consilietur amice // et regat iratos et amet peccare timentis;// ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem // iustitiam legesque et apertis otia portis// ille tegat commissa deosque precetur et oret,// ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.* (*que tome el partido de los buenos y dé los consejos propios de un amigo, que modere a los coléricos y ame a quienes temen errar; que elogie los manjares de una mesa frugal, los beneficios de la justicia y de la ley, la paz que abre las puertas*[16] ; *que sepa guardar las confidencias; que implore a los* dio*ses, ro-*

[15] Ver el Cap. XXV de *La escena romana* de W. Beare, donde trata extensamente este problema.

[16] Bien se ha observado que Horacio se refiere a las 3 Horas , hijas de Zeus y Themis: Di/kh, Eu)nomi/a, Ei)rh/nh, de la Teogonía hesiódica.(ed. Belles Lettres).

gándoles que devuelva la Fortuna a los desdichados y la aleje de los soberbios").

Brink señala las diferencias respecto del tratamiento aristotélico, entre estas cinco reglas y el pasaje referido a la música con el cual Horacio continúa en los versos 202 a 219 de la Epístola: todas ellas poseen un carácter restrictivo y un sesgo moralizante, que dificílmente pueden atribuirse al filósofo.[17] No deben representarse escenas de horror; el *deus ex machina* no debe admitirse sino en ciertas condiciones; el número de actores no debe ser mayor de tres; el Coro no debe ejecutar interludios musicales; la música no debe ser tal como es, es decir, un tipo de música que ha degenerado respecto del antiguo, cuyo oyente era "sobrio, respetuoso, religioso", propiciando en cambio, variedad y licencia de movimientos.

El drama satírico

Entre los versos 220 y 294 Horacio no abandona el campo del género dramático,ya que realiza un desarrollo sobre el drama satírico, considerado tanto en la teoría como en la *performance* teatral, un «adjunct of tragedy»[18]. Su tratamiento le sirve para insistir en la necesidad de adecuación. La discusión sobre el trímetro con la cual continúa (251ss), justificada,pues es el metro tanto de la tragedia como de la comedia, lleva, sin embargo a la introdución de un concepto de gran relieve en la Epístola, así como en otros poemas de crítica literaria: la preocupación de Horacio por el *ars*. El defectuoso metro de Accio y Ennio y el reclamo de perfección artística se debaten juntamente, en acentos similares a los empleados en las sátiras: *versos que acusan, culpa deshonrosa, un trabajo precipitado,desprovisto de cuidado o la ignorancia del arte(versus// aut operae celeris nimium curaque carentis// aut igtnoratae premit artis crimine turpi* (260-2). La falta de rigor o adecuada sensibilidad estética de la crítica, ha llevado a una errónea apreciación del drama arcaico

[17] Brink (oc.),pág.117.

[18] ibd.p.118.

romano:*No cualquier juez está en condiciones de apreciar en los poemas, la falta de armonía y se ha concedido a los poetas romanos una indulgencia indebida(non quivis videt inmodulata poemata iudex// et data Romanis venia est indigna poetis* (263-4)

La calidad de la producción poética griega se opone a la negligencia romana y se recomienda volver una y otra vez a los *exemplaria Graeca*. El breve esbozo de desarrollo histórico del drama comprendido entre los vv.275-280, tiene una intención muy diferente del que se encuentra en la *Poética* aristotélica. El examen del teatro griego y su historia conduce a considerar el esfuerzo de los poetas romanos en su afán de competir con griegos, aunque censurando en ellos el desdén por *limae labor et mora* (v.291). De allí, el requerimiento de perfección artística- el nexo entre las dos secciones del poema- que dirige a los Pisones: *vosotros, sangre de Pompilio, censurad el poema que no haya sido innumerables veces, limado por múltiples rayaduras, que no haya sido pulido, hasta diez veces, hasta desafiar la uña mejor cortada*[19] .

El artista : principios generales de la poesía

La preocupación de Horacio en sus consejos a los Pisones por las condiciones de la verdadera y legítima poesía, tema de la Epístola, le hace considerar fundamentales las condiciones que debe reunir el poeta en su afán por alcanzar esa meta y la función de la poesía. De allí que sería posible para un análisis comprensivo, una lectura inversa de las dos partes generales (*artifex,ars*),[20] ya que en la última parte,más que del poeta se trata de principios generales de teoría poética: mímesis (309 ss.); función de la poesía (333 ss.); perfección poética (347 ss.); orígenes de la misión del poeta (391 ss.); factores de la creación: talento natural, dominio del arte (408 ss.); mala poesía(453 -76).

---

[19] La imagen está tomada de la escultura para indicar el pulimiento del mármol.

[20] Camarero,A.,o.c.,pág.87.

El punto de partida lo establece la oposición *ars/ingenium*, (295-303), y la creencia en la primacía de una "inspiración divina", atribuída a Demócrito, que lleva a algunos a mostrar las apariencias de poeta, incluso en la engañosa "naturalidad "del descuido personal (falta de limpieza,barba, búsqueda de parajes solitarios), juzgando la "insania" condición para el nombre de poeta. Horacio adopta una actitud burlona- *él purga su bilis cada primavera-*, es decir rechaza la "locura", aunque ello lo prive de componer versos; así pretende dejar clara su convicción de que la poesía es una actividad consciente, en la cual colaboran las cualidades más elevadas del espíritu, y hace explícita su intención de *enseñar la tarea y deber del poeta* ***(munus et officium..docebo***,v.306*),de dónde provienen los recursos, que alimenta y forma al poeta (****unde parentur opes,quid alat formetque poetam***:v.307), *lo que conviene (****quid deceat)****, lo que no (****quid non****), adónde conduce el buen juicio****,*** *adónde* el error (***quo virtus, quo ferat error,****v*.308),que puede considerarse realmente el propósito intencional de toda la Epístola

Se sostiene que esta introducción es una *divisio,* una especie de proposición de contenidos, que se desarrollarán luego como en la *partitio oratoria*, y que la misma constituye un texto privilegiado para la interpretación del *Ars* en su totalidad. La división de los tópicos y sus enunciados varían según los críticos: Rostagni sigue a Norden en la identificación de los "títulos" que se encontrarían en los versos 306-8, correspondientes a las siguientes secciones del poema; el 1ero. está dado por el verso 307: la fuente de la poesía y formación del poeta, cuya discusión, según Norden se encuentra entre los versos 309-32: en el " *scribendi recte sapere est et principium et fons"* y una teoría de la mímesis:310 *Socraticae chartae*; 317:*exemplar vitae morumque*; *doctus imitator*: 318)

Segundo título o encabezado (308) *quid deceat*: ¿Cuál debe ser la misión del poeta? que Norden atribuye a los versos 336-46: cuál es la función o *telos de la poesía*: la formación moral o el entretenimiento o una sensata combinación de ambas?

Tercer encabezado: la perfección o excelencia poética (*virtus*) y su contrario (error) desde el verso 347 al final,. La doctrina crítica en esta parte final según Norden se concentra en tres pasajes: a)

391-407 orígenes del marco social del tipo de poesía deseado; b) 408-452: discusión del problema tradicional acerca de *natura/ars*; c) 453-476 caricatura del mal poeta (*vesanus*) que pretende ser genius (*natura*).[21]

La formación del poeta

Como decía, hay variantes en las divisiones propuestas por los comentaristas, pero no hay dudas de que el primer aspecto tratado es la formación del poeta *unde parentur opes quid alat formet poetam*

Para una mejor comprensión, resultan fundamentales, los términos **munus /officium** como señala Camarero[22], cuyas principales observaciones sobre este aspecto, expondré a continuación. Ambos tienen el significado común de "deber,oficio, función" y suelen complementarse utilizándose juntos. ***Munus***, inicialmente utilizado en el campo religioso y jurídico, se refiere al cargo o función y también a los deberes de cualquier magistratura o profesión; ***officium*** se aplica en general, al trabajo y la obligación moral y social en el cumplimiento del deber en el cargo u oficio.

O*pes* alude a la *rerum copia* de la retórica, la *materia* para el *ars*, pero a su vez, a la básica formación técnica del poeta e incluso, el perfeccionamiento de la capacidad natural. *Alere y formare* son los vocablos usuales para designar el tipo de formación *humanística* integral, propugnada por Cicerón y convertida en ideal romano.

La primera afirmación es que el *sapere"conocimiento"* es la fuente y *principium* del *recte scribendi* [23]; la expresión (*verba)* seguirá naturalmente. Sin embargo, la aparente cita del aforismo catoniano (*rem tene,verba sequentur*) no debe tomarse demasiado literalmente, ya

---

[21] Brink propone 1) 309-332 formación del poeta y contraste entre carácter griego y romano;2) 333-346: función de la poesía(quid deceat, quid non); 3) 347-476: la perfección poética y el mal poeta, con 8 subtópicos.

[22] Camarero (o.c.), págs.88-89.

[23] *Recte* es usado como sinónimo de *belle,pulchre*, es decir, de excelencia poética.

que Horacio es partidario de una cuidadosa búsqueda de perfección formal. Como indica Brink[24], el vocablo *sapere* implica una idea de "buen gusto"(*sabor*), tino, prudencia. La afirmación de que los *escritos socráticos* le brindarán la materia, remite a la filosofía postsocrática entendida, más que como disciplina intelectual, como una guía de vida proveedora de un código moral simple y tradicional, que lo ayudarán a conocer las cualidades apropiadas para cada tipo de persona. Quien logra ese conocimiento (*didicit)* de los deberes básicos de la *pietas* romana y del adecuado cumplimiento de cada rol en el contexto de la cívica (*quien ha aprendido el deber hacia la patria, hacia los amigos, con qué afecto deben amarse el padre, el hermano, el huésped,cuál es el deber de un senador, el rol de un general en la guerra*), sabrá darle a cada personaje los rasgos convenientes (312-16). Pero a ello debe agregarse la observación del comportamiento humano en la realidad social, de manera de ser capaz de representarla como un *"doctus imitator"*. Como hemos señalado, la "construcción" del sujeto se produce en el discurso – sea en la prosa, como en la poesía- a través del *ethos* que caracteriza al hablante y de los comportamientos pasionales representados, que evidencian la interrelación subjetiva (*pathos*).

Si bien a veces agrada más una obra en la cual brillan las ideas generales, pese a su escaso valor artístico, que las melodiosas fruslerías, la prueba de que pueden alcanzarse la conjunción de un sólido contenido y belleza formal está dada por los griegos, dotados por la Musa de *ingenium*, pero asimismo de un lenguaje armonioso, que falta a los romanos excesivamente preocupados por cuestiones materiales como para *modular versos dignos de ser perfumados... y conservados...* (vv.321-33).

Función de la poesía

¿Cuál es, por lo tanto, la función de la poesía (333-346): producir placer, transmitir una formación útil para la vida o una sabia

[24] Brink, o.c.

combinación de ambas? Es esta última posición ecléctica la que merece la total aprobación de Horacio (*se lleva todos los votos quien mezcla lo útil y lo placentero y sabe a la vez deleitar e instruir al lector...este libro pasa el mar y hace perdurar largamente el nombre del escritor*). Para Brink,el fragmento que se inicia con el v.347 constituye una totalidad hasta el final, cuya conexión, difícil de captar superficialmente, está dada por el tema de la perfección poética. Para su comprensión propone un esquema de ocho subtópicos

1) Las "faltas" ocasionales de Homero se contraponen a las fallas persistentes de Quérilo. En un largo poema, las primeras son veniales e irrelevantes; las segundas, no (347-360).

2) Ciertos poemas, como ciertas pinturas están tan bien hechos que satisfacen la inspección repetida y deleitan más de una vez (361-65).

3) En las artes y habilidades prácticas, aún las realizaciones mediocres tienen valor; en poesía como en otras artes que buscan deleitar, sólo lo mejor es suficientemente bueno.(366-378).

4) En poesía, como en los juegos, los ejecutantes no pueden actuar sin entrenamiento y talento; obtenidas estas condiciones, la poesía debe estar sometida a la crítica de personas calificadas, así como el propio *iudicium* y la demora –hasta 9 años- para publicar la obra a fin de estar consciente de lo que se desea (379-90).

5) La poesía que ha alcanzado la perfección, ha cumplido un rol civilizador de la humanidad, como lo muestran, primero, las figuras míticas y luego históricamente, Homero, Tirteo (391-407).

6) La antítesis *ingenium / ars* es falsa: ambos son necesarios (408-11).

7) El que domina el arte es contrastado con el aficionado; se insiste sobre la necesidad de la crítica honesta que proviene de auténticos amigos, tal como Quintilio Varo[25], en lugar de conformarse con los falsos elogios de los aduladores (412-452).

8) Concluye con la caricatura del falso genio (*insanus poeta*),

[25] La descripción de la crítica estilística de Varo es muy similar a la del "censor honesto" de la Epístola II,2,110 ss.

El *ingenium* que carece del autocontrol del *ars* es ignominiosamente rechazado. De este modo, a la caricatura inicial: una obra ridícula por su carencia de principio formal unificador, se corresponde, la del mal poeta, riesgo para sí mismo y peligro para los que lo rodean. Brink nota a su vez, la correlación entre la doctrina de la pretendida "audendi potestas" (*libertad de atreverse a cualquier cosa*) de poetas y pintores y el " *Sit ius liceatque perire poetis* (*permitámosle a los poetas morir como quiera)* al final. Al insano poeta puede permitírsele que muera de la forma que desee, de modo que no pueda destruir a otros, pues como *una sanguijuela que no dejará la piel hasta que no esté repleta de sangre non missura cutem nisi plena cruoris hirudo*(último verso de la Epístola), no abandonará al ocasional oyente de su delirio poético.

Es en este nivel imaginativo que Horacio enmarca las dos mayores divisiones de la tradicional *ars poetica: ars/artifex*. Las dos caricaturas sirven de nexo entre el comienzo y el final[26] .

[26] Brink,o.c.,p.269.

10

La formación del orador: Quintiliano

Las declamaciones en las escuelas de retórica

Sin duda hemos pasado un largo período entre Cicerón (106-43 a.C.) y Quintiliano, cuya actividad de abogado y maestro de retórica se ejerce en Roma a partir del año 68 d.C. y continúa por más de 20 años no sólo con la práctica docente , sino con la publicación, en el 93, de la obra que constituirá otro de los grandes momentos del criticismo literario en la antigüedad: *Institutio oratoria* (*La formación del orador).* Sin embargo, la brecha cronológica puede considerarse superada por la similitud de la concepción retórica, ya que para Quintiliano la formación del orador es la meta de una íntegra formación humanística, guiada por los valores éticos del bien y la honestidad (*vir bonus dicendi peritus).* Semejanza que puede advertirse asimismo en la renovación de los ideales de clasicismo que este reconocido retórico y pedagogo sustenta. Por supuesto, hay una gran diferencia, situada en el terreno político y responsable para muchos de la *decadencia de la oratoria*: se han modificado sustancialmente las condiciones del ejercicio público de la palabra. No son ya los tiempos de la República con el fragor de sus luchas, donde la voz del *orador* es la del ciudadano que defiende sus opiniones frente al pueblo o el Senado de Roma. Como había acontecido en Grecia, tras la desaparición de la libertad de-

mocrática de la *polis*, alejada de la contienda cívica, el despliegue de la elocuencia se ha confinado en las escuelas de retórica y aún ha penetrado el nivel de la primera enseñanza de las letras, ejercida por los *gramáticos*. Se ha instaurado en la práctica escolar una serie de ejercicios conducentes a afinar y exhibir el dominio de la palabra, comprendidos en las llamadas *declamaciones*, consistente en preparación de un discurso escrito, aunque también pueden los alumnos aventajados, pronunciarla *ex tempore*, es decir, improvisándolo totalmente o en alguna de sus partes.[1] Abarcan los tres tipos de discursos: *demostrativo, judicial y deliberativo*. El primero era, por su propia definición, un discurso destinado a la exhibición – el término latino con el cual se lo designa es precisamente *ostentatio*- que permitía incluso el tratamiento de temas paradojales como el elogio de objetos de poca valía o la alabanza de asuntos de difícil aceptación para la opinión (*doxa*) del auditorio. Las declamaciones correspondientes a los otros dos géneros constituyen las *controversiae*, pertenecientes al género judicial y las *suasoriae*, al deliberativo, situadas en primer lugar en el programa escolar, por considerarlas más sencillas[2]. En las *controversias*, el expositor desarrolla un litigio ficticio, desde el punto de vista de la acusación o de la defensa, y desempeñando ya el rol de abogado, aunque con más frecuencia el del propio litigante. Así señala Quintiliano : *los declamadores pronuncian pocas controversias como abogados; con mayor frecuencia lo hacen en la condición de padres, hijos, ricos, viejos, gente de temperamento insensible o benevolente, supersticiosos, cobardes o burlones* (III, 8, 51). Vemos claramente la relación entre este ejercicio y la caracterización de determinados personajes y tipos sociales propia de la literatura, y la obligación de observar el decoro o conveniencia entre la expresión elocutiva y el carácter, edad o posición social del hablante. Además es posible la utilización de figuras históricas, en cuya boca se ponen ficticios discursos defendiendo alguna de las decisiones que los hicieron famosos. El carácter fantasioso adquirido por la temática ha dado lugar a severas y

[1] Lausberg.,o.c. vol. II, págs.432 ss.

[2] Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media*, México, F.C.E., 1986, págs.5-55.

punzantes críticas; una de las más significativas, sin duda, el comienzo de *El Satyricon* de Petronio, en el cual Encolpio, quien se supone acaba de presenciar una de tales declamaciones en una escuela[3], acusa por la hinchazón y ampulosidad del estilo, pero además, por su efecto nefasto en los jóvenes. En su opinión, tal práctica los vuelve *absolutamente necios, pues no se ocupan de nada relacionado con la vida corriente, sino de piratas emboscados, con cadenas, en la orilla, tiranos que redactan decretos que condenan a los hijos a decapitar a sus padres, respuestas de oráculos a propósito de una epidemia, que ordenan la inmolación de tres o más doncellas; períodos rotundos y melosos y en fin, dichos y hechos que parecen impregnados de sésamo y adormidera* (Satyr.I). Juvenal continuará explotando este tópico, en la Sátira VII, vv. 150-164, donde en la crítica a los maestros de retórica, se burla del *férreo corazón* que deben poseer para soportar una concurrida clase *que asesina día tras día a los tiranos; una col recocida mata a los desdichados maestros....cada día el fiero Aníbal delibera si atacará Roma, después de Cannas... o si se retirará con sus tropas.* El propio Quintiliano, si bien las considera una ejercitación provechosa, cree que ha caído en excesos- atribuíbles a los maestros y responsables de la decadencia de la oratoria-, por lo cual recomienda ajustarse a temas más realistas, ya que va a ser díficil encontrar en asuntos de fianzas y pleitos de propiedad, *magos, pestes, respuestas de oráculos, madrastras más crueles que en cualquier tragedia y otros asuntos muchos más fabulosos aún* (II, X, 2-6).

Pero nuestro autor será conocido en la Edad Media[4], especialmente. por dos obras contentivas de este tipo de ejercicios, las *Declamationes Maiores* y las *Declamationes minores*, actualmente no reconocidas como auténticas.

La Institutio oratoria: contenido

La *Institutio oratoria* es un amplio y sistemático compendio de todos los conocimientos del arte retórica, que comprende 12 libros,

---

[3] Se acostumbraba, en ciertos días, abrir las escuelas al público.

[4] El llamado "renacimiento del S. XII" se apoyó en Quintiliano.

resultado de doce años de trabajo, bastante extensos- como dato indicativo, son cuatro volúmenes en la edición bilingüe de Loeb. De allí que Barilli apunte que, debido a su intención de abarcar y conciliar todas las tesis con un criterio crítico, pueda llamársela más *enciclopedia* que tratado[5]. Esta intención implica la renuncia a una opinión propia, según Barilli, para quien carece de fuerza y se contenta con la "indispensable cautela metodológica del compilador, deseoso de dar cabida a todas las posiciones y dispuesto a dirimir solo en nombre del buen sentido y el buen gusto". En defensa de este juicio demasiado severo, debe destacarse el esfuerzo realizado para dar una guía clara y definitiva, y creo que es precisamente el buen sentido y buen gusto lo que lo conduce a "adoptar lo mejor de la enseñanza antigua, corregir y suplir las doctrinas a la luz de la propia experiencia de acuerdo con la guía de la naturaleze o razón(*natura ipsa duce* VII,II,25)"[6]. La salvedad hecha por el propio Quintiliano acerca de su intención de no adherir a un conjunto rígido de reglas o un sistema de leyes inmutables, sino inculcar principios de validez general, es prueba de su conciencia de cierta originalidad.

Preocupado por una educación completa, los Libros I y II se dirigen a la formación del niño desde los primeros pasos: la elección que los padres deben hacer de nodrizas –quienes deben ser de buen carácter y *hablar correctamente*-; luego de los *pedagogos*, es decir, los esclavos y guías que los acompañaban; cualidades y trato del alumno necesarios en un buen maestro; sigue con la enseñanza de la *Gramática*: corrección, pronunciación, barbarismos; las lecturas recomendables; otras materias de estudio: música, geometría, astronomía.

El tratamiento de la retórica se inicia en el libro II con las definiciones de la retórica y la discusión sobre su alcance y finalidad, enfrentando las posiciones de quienes le niegan el estatus de "arte" o la juzgan perjudicial. Incluye así la división del conocimiento en ciencias prácticas, productivas y teóricas, a la cual me he referido en el capítulo primero, cuya conclusión más importante es subra-

---

[5] Barilli R.,,o.c., págs.70-71.

[6] Atkins,J.W.H.,o.c.,vol,II,pág.262.

yar la pertenencia de la retórica a todas ellas-aunque reconozca prioridad al carácter práctico. Desde el punto de vista de las categorías de ordenamiento del contenido, es significativa la afirmación de Quintiliano acerca de que el tratamiento de la retórica puede realizarse "*óptimamente si se divide en ars, artifex,* y *opus* (II, XIV, 5), los cuales, como vimos a propósito de Horacio, provienen de una división tripartita en los tratados poéticos helenísticos : *poesis o contenido, poeima o forma* y *poietes, el poeta*. Atkins ve, en grandes rasgos, la aplicación de este esquema, en tanto los Libros III- VII se ocupan del contenido, los Libros VIII-XI de la forma y el XII, del orador en sí.[7] Claramente distingue Quintiliano los dos componentes de toda obra artística, al afirmar que *todo discurso se compone de aquello que se expresa y de aquello que expresa, es decir contenido (res) y palabras (verba)* (III,V,1), que Barthes entiende como *significados y significantes,*por lo cual sugiere no considerarlos aisladamente, sino en su complementariedad, pues "las *res* son lo que está destinado al sentido, constituído desde el comienzo en material de significación, *verbum* es la forma que ya va a buscar sentido para cumplirlo"[8]. Pero asimismo el esquema se desenvuelve de acuerdo con la división en las cinco partes retóricas, entendidas como fases de la elaboración de la obra, es decir, hallazgo de los argumentos –*inventio*-; ordenamiento de los mismos en la *dispositio* ; *elocutio* (Libros VIII-X); *memoria* y *pronuntiatio* (Libro XI). La adecuación entre *res/verba* se desarrolla en la sección dedicada a lo *aptum,* que halla un tratamiento bastante pormenorizado en el comienzo del Libro XI, al cual dedicaremos un acápite especial. Por otra parte, así como los primeros dos libros se internan en el ámbito pedagógico, el libro X , guiado por la intención de proporcionar los mejores consejos acerca de la forma de adquirir una *firma facilitas,* indicará los autores dignos de ser leídos y estudiados. Su enumeración puede considerarse una suerte de *Historia de la Literatura,* que comienza con los griegos, desde Homero y abarca todos los géneros literarios, divididos para la poesía en épica, lírica, elegía,

---

[7] ibd. págs. 255-56.

[8] "Barthes, R., *La antigua retórica,* págs. 43-44.

tragedia, comedia y sátira, y para la prosa, en historia, filosofía y por supuesto oratoria. En segundo término, pasa revista a los autores latinos, ajustándose a las mismas divisiones. Por supuesto, el criterio de valoración de las obras está sujeto a la intención primordial de servir a la mejor formación del orador, lo cual equivale a colocar la poesía u otras creaciones literarias al servicio de la retórica, y por, consiguiente hacer de ésta, la suma de todas las artes. Así Homero es *ejemplo y origen de toda clase de elocuencia* (X, I, 46); Hesíodo proporciona *máximas de sabiduría moral* (X,I,52); Estesícoro se elogia por la elevación de los temas y la capacidad de concederles a los caracteres los rasgos propios de su dignidad (X,I,62). La comedia antigua, con la gracia de la lengua ática, la elocuentísima libertad de palabra y la denuncia del vicio, es considerada, exceptuando a Homero, el género más semejante a la oratoria y el más adecuado para la formación del orador (X,I, 65).

Desde el punto de vista de la crítica literaria, esta recopilación de la historia de la literatura, sin duda realizada en base a tratados anteriores, se limita a adjudicar a cada autor, un juicio de valor expresado por medio de una adjetivación suscinta, a menudo tratando en conjunto la serie canónica de cada género, así por ejemplo, al hablar de los historiadores griegos, dice: *Densus et brevis et semper instans sibi Thucydides, dulcis et candidus et fusus Herodotus* (X,I,73); de los elegíacos latinos: *mihi tersus atque elegans Tibullus videtur...Ovidius lascivior, sicut durior Gallus* (X,I, 93). Pese a lo suscinto del tratamiento, puede advertirse la sujeción a los esquemas retóricos y a la determinación de *virtudes* de acuerdo al contenido (*res*), las cualidades del estilo (*verba*) y el principio de adecuación entre ambos *(aptum*).

Sería arduo procurar el comentario de cada uno de los libros de Quintiliano y, en lo que respecta a los temas fundamentales de la teoría literaria clásica, resultaría reiterativo, pues volveríamos a encontrar nociones ya expuestas. Por lo tanto, me limitaré a escoger algunos puntos relacionados con conceptos vertebradores del criticismo antiguo, así como otros que, en mi opinión, pueden dar al lector una idea de las características propias de esta obra. Finalmente, me permitiré incluir una perspectiva propia a propósito del tratamiento de lo *aptum* en Quintiliano.

Ars, Natura , exercitatio

Sin duda escuchamos los ecos de la crítica platónica , en los argumentos expuestos en defensa de la retórica como un *arte.* En medicina, edificación, y otros conocimientos desarrollados por el hombre, ha habido una etapa previa, cuya culminación se logró por medio del *arte*: *el arte lleva a la perfección aquello que se ha originado en la naturaleza* (II, XVII, 9); los resultados del arte son *naturales,* en la medida que *lo más natural es aquello que la naturaleza permite que se realice con la mayor perfección* (IX,IV, 5).

Con la convicción de que no basta con las aptitudes naturales y el conocimiento del *ars,* para lograr el dominio de la elocuencia, la facilidad de palabra oral y escrita, propone tres métodos sobre cuya eficacia no sería inadecuado reflexionar por parte de quienes estamos dedicados a la formación de "profesionales de la Literatura": *in legendo* (lectura de autores); *in dicendo* (la práctica de las "declamaciones", ya descrita) *in scribendo* (sinonimia; composición de textos: paráfrasis; desarrollo de *thesis*- por mencionar solo algunas.[9]

a) *In legendo*

La lectura de autores es recomendada como un recurso sucedáneo del escuchar a los oradores en sus efectivas "performances", donde todo es vida y movimiento, y su voz, sus gestos, la adecuación (*aptum*) en la pronunciación del discurso, es en conjunto fuente de enseñanza. Sus ventajas residen en proporcionar una mayor independencia de juicio crítico (*certius iudicium*), el cual puede ser desviado en la audición de algún orador, o por simpatía personal o por los aplausos- a veces preparados o contrarios al buen gusto- de una mayoría con la cual se siente reparo en disentir (X,I, 17-19). La lectura es libre y no está urgida por la prisa de la "performance"; puede repetirse las veces que se desee y memorizarse. Es necesario prolongar la dedicación a los mejores escritores; dedicación y escrutinio que permitirá descubrir las virtudes como también que puede haber imperfecciones aún en ellos, como lo seña-

[9] Lausberg ,H.,(vol. II, págs. 405- 434) proporciona una descripción de los distintos métodos de *exercitatio,* basada sobre todo en el libro X de Quintiliano

laron Horacio de Homero y Cicerón respecto a Demóstenes (*dormitare interim*). Ello equivale a aguzar el discernimiento, al ejercicio de la crítica literaria, la cual debe alertar incluso respecto de las variables opiniones sostenidas por las distintas tendencias, como las de quienes aprecian sólo a los antiguos por su naturalidad y vigor, frente a los amantes del afectado y voluptuoso estilo contemporáneo (X, I,43-44).

Las lecturas de los autores "dignos de estudio" deben sumunistrar, en primer lugar la *copia verborum* (abundancia de vocabulario), la variedad de figuras y métodos de composición, pero sobre todo plasmar el espíritu a imitación de los modelos de excelencia. Reconoce las ventajas de la imitación, pues es provechoso *imitar lo que ha sido inventado con éxito* y es una tendencia universal *el deseo de imitar aquello que se aprueba en otros* (X,II, 2-3). Sin embargo, ella sería insuficiente, en la medida en que si en cada arte o ciencia, los hombres se hubieran contentado con continuar los modelos recibidos, la evolución se habría detenido. Por otra parte, en la imitación, es necesario discernir las "virtudes" y "vicios"(otra vez, el desenvolvimiento del espíritu crítico) y fundamentalmente sopesar las propias fuerzas y capacidades para calcular qué está o no al alcance de cada uno. Quintiliano expresa aquí el concepto de *aptum* entre el escritor y el tema, con la misma imagen y en términos casi idénticos a los utilizados en el *Arte Poética* por Horacio: *in suscipiedo onere consulat suas vires* (X, II, 19) refleja el precepto horaciano:*sumite materiam vestris,qui scribitis, aequam// viribus et versate diu quid ferre recusent,// quid valeant humeri* (Hor.A.P.,38-40).

Como conclusión ante la dificultad de escoger entre la multitud de modelos, y de la imposibilidad de las fuerzas humanas de reproducir todo lo escogido, propone lo que Lausberg designa como "una imitación concentradora"[10]: *colocar ante nuestros ojos la mayor parte posible de excelencias, de modo que diferentes cualidades de cada autor puedan ser adaptadas en el lugar que más les conviene* (X,

[10] Lausberg.,H.,o.c.,vol .II, pág. 431.

II,26). En definitiva, la guía decisiva de la imitación, será el criterio de lo *aptum* o *conveniens*, guía que servirá asimismo para determinar la calidad de los modelos, consistente no sólo en la expresión (*verba*), sino en el *decoro* con el cual han ajustado los temas a las circunstancias y a las personas involucradas.

b) *In scribendo*

A la ayuda externa proporcionada por la lectura e imitación de los escritores, deben añadirse las formas de preparación dependientes de uno mismo, en las cuales "la pluma" será a la vez, fuente de esfuerzo y utilidad (X,III,1), pues hay que escribir lo más posible y con suma dedicación (*diligentia*). Dos aspectos, deben considerarse, el método a seguir y los temas a desarrollar. En primer lugar, aconseja "la pluma debe ser lenta hasta que esté segura"(X,III,5); no dejarse arrastrar por el primer pensamiento que nos asalte; someter a *iudicium* los hallazgos (*inventio)*; seleccionar *res* et *verba* y sopesarlos; considerar cómo deben colocarse (*dispositio*); tener en cuenta las variedades de ritmo, para que las palabras no queden simplemente dispuestas como van saliendo. Para lograrlo es necesario *revisar* constantemente, dudando sobre todo de la *facilidad sospechosa* (X,III,7). El "terror ante la página en blanco"[11], el no saber por dónde empezar, proviene de la falta de educación o formación (*doctrina)*. Por tanto, a la práctica debe sumársele el método (*ratio*), el cual no es quedarse echados mirando el techo, incitando nuestra imaginación hablando en voz baja, a la espera de que algo se nos ocurra, sino considerar *qué exige el asunto, qué es adecuado a los caracteres, cuál es el momento y el temperamento de los jueces (quid res poscat, quid personam deceat, quod sit tempus, qui iudicis animus intuiti* X,III, 16).

Rechaza la práctica del dictado contraria a la obligada y beneficiosa lentitud de la propia mano, la cual no puede correr tan rápido como el pensamiento[12]. Además, con el dictado se pierde la

---

[11] Barthes,R.,o.c. ,pág.21.

[12] Comentario que suscita la sutil observación de Barthes: "es un problema surrealista, ¿cómo obtener una escritura tan rápida como el pensamiento?" (ibd.).

soledad, el apartamiento y silencio tan apropiados para la tarea de escribir, aunque no recomienda bucólicos parajes amenos, donde las corrientes de las aguas, canto de pájaros y fresca brisa propendrían a la distracción. Sería un tema interesante seguir este pensamiento acerca del *secessum*, el alejamiento moméntaneo requerido por el poeta para entregarse a la tarea de escribir, afirmado por Ovidio en Tristia (I, I,41): *carmina secessum scribentis et otia quaerunt*. La referencia más cercana a Quintiliano se encuentra en Tácito (Dial. de orat. IX), en un pasaje en el cual expresa la contraposición entre el carácter social de la oratoria y la poesía como actividad asocial e individual, a través de la imagen del *secessum*, es decir el abandono de la conversación con los amigos y el disfrute urbano, para replegarse en *lucos at nemora* en busca de soledad. Obviamente, el disentimiento de Quintiliano es una respuesta a esta opinión: la búsqueda de soledad y retiro *no lo lleva al extremo de pensar como aquellos que creen aptissima nemora silvasque* (X, III, 23).

Ante las dificultades para lograr la soledad y el silencio- que puede ser perturbado en cualquier momento- invita a la concentración del pensamiento en el propio trabajo*: aún en medio de la multitud, de un viaje, y hasta de un banquete, nuestros pensamientos pueden hallar su propio retiro interior (faciat sibi cogitatio ipsa secretum* X, III, 30).

No faltan incluso consejos prácticos sobre las ventajas de escribir en cera, que permite "borrar"mejor, o dejar espacio en blanco para futuras correcciones. En lo que respecta a esta importante fase, la ardua tarea de "limar"el texto (*labor limae)*, subraya como la mayor dificultad la proveniente de *remover lo túrgido, elevar lo banal, reprimir lo exuberante, acomodar lo desordenado, introducir ritmo- donde falta-, contener los demasiado vivaces* (X,IV, 1-2). Es más que manifiesta la coincidencia con los requerimientos de una autocrítica propia de un *censor honesto* expresados por Horacio. Coincidente es también la recomendación de dejar *reposar durante un tiempo lo escrito, para retornar a las páginas como si fueran nuevas y ajenas y no acariciarlas como a un hijo recién nacido* (X, IV, 2-3). Sin embargo, alerta que la función de la *lima* es pulir la obra, no detruirla, y que, a diferencia del

poeta, el orador debe limitar el tiempo dedicado a la corrección.

Siguen luego los distintos tipos de ejercicios adecuados, suerte de programa de "taller literario" para quienes aspiran a ser escritores: traducción del griego al latín; paráfrasis de modelos literarios en prosa o verso y los distintos modos de realizarlas; paráfrasis de las obras propias; elaboración de las llamadas *thesis*, es decir dar respuesta a una *quaetio infinita* – aquella que puede sostenerse o refutarse sin alusión a personas, tiempo o lugar- del tipo "¿el mundo esta gobernado por la providencia?" o "¿debemos participar en la vida política?".

La *elocutio*: figuras y tropos

De los contenidos de los libros VIII y IX dedicados al estilo, en primer lugar, debemos advertir que se reiteran los requisitos fundamentales para obtener una expresión apropiada, clara y "adornada". Por ello, sólo me detendré en algunos puntos útiles, en mi opinión, para alcanzar una visión más completa de un problema que en términos generales, se ha confundido o ha tendido a abarcar toda la retórica. Me refiero al de las llamadas "figuras retóricas". La primera dificultad reside en el hecho de que en los estudios gramaticales estaban incluídas las figuras, pues no se consideraba suficiente para alcanzar la meta del *bene dicendi,* la corrección y propiedad del lenguaje, sino que debía añadirsele *ornato, color,* designado de diversas maneras, todas ellas alusivas a la idea de que la forma corriente de expresión carece de atractivo, distinción o brillo[13].

La atracción que los adornos del estilo atrajo en gramáticos y retóricos no contribuyó precisamente al establecimiento de un sistema organizado de las figuras y tropos. Curtius atribuye las discrepancias y vacilaciones en la enumeración y descripción de las figuras al cruce de diversas teorías escolares[14]. La explicación- llamada por él mismo estructural- de Barthes es más significativa;

[13] Así la designación "colores rhetorici"

[14] Curtius,E. ,o.c,pág.74.

primero advierte que "lo que nosotros designamos con el nombre genérico de figuras retóricas...fue durante siglos , y aún hoy es objeto de un verdadero furor clasificador. Pareciera que con estas figuras no se pudiera hacer más que ponerles nombre y clasificarlas: centenares de términos de forma trivial o muy bárbara: *epanadiplosis, tapinosis*. ¿Por qué esta furia de catalogación, de denominación, esta suerte de embriaguez de actividad del lenguaje sobre el lenguaje? Sin duda porque la retórica trata de codificar la palabra (y ya no el lenguaje) es decir, el espacio mismo donde cesa el código"[15].

Aún las oposiciones más frecuentes como son las constituídas por el binomio figuras / tropos - diferenciados en toda la tradición retórica- no tienen siempre límites netos. Quintiliano, quien los distingue, acota también la existencia de tratadistas que subordinan los tropos a las figuras.

La otra oposición que dificulta la sistematización es la existente entre figuras gramaticales y figuras retóricas y entre figuras de dicción y de pensamiento. Tras apuntar que los límites entre una y otra zona son imprecisos, Lausberg considera la *inmutatio* de las formas flexivas sintácticamente importantes como núcleo de las figuras gramaticales. Mortara Garavelli proporciona una lista de estas "desviaciones lícitas"de la corrección lingüística[16].

Quintiliano observa en primer lugar que el estudio de las figuras se encuentra estrechamente ligado al de los tropos, al punto que algunos tratadistas las han identificado con ellos, quizás *porque si los tropos reciben tal denominación por tener determinada forma, o porque producen alteraciones en el lenguaje (por lo cual se los llama tambien* movimientos*), ambos rasgos aparecen también en las figuras. Incluso su empleo es el mismo, pues agregan fuerza y comunican encanto a los pensamientos*:

Nam plerique has tropos esse existimauerunt, quia,sive ex hoc duxerint nomen, quod sint formati quodam modo,siue ex eo,quod uertant orationem, unde et motus dicuntur, fatendum erit esse utrumque eorum

---

[15] Barthes,R.,o.c.,pág, 73..

[16] Montana G.,B. o.c.,pág. 150.

etiam in figuris,usus quoque est idem: nam et uim rebus adiiciunt et gratiam praestant (Inst.Or. IX,I,2).

Reconoce que existen diferencias entre sus especies, pero que tienen una semejanza general: *pues ambos implican apartarse de la forma de expresión simple y directa mediante cierta habilidad oratoria*: *quod utraque res de recta et simplice ratione cum aliqua dicendi uirtute deflectitur* (IX,II,3). Es necesario, por tanto, continúa, establecer las diferencias entre ambos. *El tropo es una expresión trasladada de su significación natural y principal a otra, para embellecimiento del estilo, o como definen la mayoría de los gramáticos, el traslado de una palabra del lugar que le es propio a otro que no lo es. La figura, como lo manifiesta su mismo nombre, consiste en dar al lenguaje una conformación alejada de la manera de expresarse común y que se presenta en primer lugar: Est igitur tropus sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam ornandi orationis gratia,vel, ut plerique grammatici finiunt,dictio ab eo loco,in quo propia est,translata in eo, in quo propia non est; figura, sicut nomine ipso patet,conformatio quadam orationis remota a communi et primum se offere*nte *ratione* (IX,I,4)[17].

Así muestra que en la metáfora, metonimia, antonomasia, sinécdoque, catácresis, se usan unos vocablos en lugar de otros[18]. Esto no ocurre en las figuras que pueden construirse con los vocablos propios, colocados en orden normal. No deja de ser demostrativo de espíritu conciliador- o de dificultad para zanjar la discrepancia- su conclusión acerca de que carece de importancia *de qué modo se las llame con tal que su eficacia quede manifiesta* (IX,I,7-8).

Admite la diversidad de opiniones respecto al significado del término *figura*, al número de sus *genera*, y a la naturaleza y número de sus *species* (IX,I, 10). Para empezar por el significado, establece que el término *figura* tiene dos acepciones: una amplia por la cual se entiende toda forma que se da al pensamiento,así como

---

[17] La noción de "extrañamiento" expresada por Aristóteles en la Retórica , donde -como es habitual en el Estagirita- está subordinada a la actividad cognoscitiva.

[18] Sin embargo, cuando intenta demostrar que lo mismo ocurre en el hiperbaton (cambio de orden que la mayoría excluye de los tropos, según él mismo reconoce), comprobamos la flexibilidad de esta frontera limítrofe.

todo cuerpo, cualquiera sea su naturaleza, tiene una conformación externa; según esta acepción no habría forma del lenguaje que no fuera figurada. Por la otra, que constituye el sentido propio en que se emplea el término "*schema*", se entiende un cambio que se realiza deliberadamente en las palabras o en los pensamientos, apártandolos de la manera de expresión común y simple, es decir, un cambio semejante al que implican las distintas posturas del cuerpo humano, cuando nos sentamos, o estamos acostados o con la cabeza erguida.

Las figuras gramaticales y las *figurae verborum* retóricas (figuras de dicción) , las cuales afectan al embellecimiento de la expresión elocutiva se designan con el término sxh/mata le/cewj - en latín *verborum, dictionis, elocutionis, sermonis*, orationis. Las figuras de pensamiento retóricas (*figurae sententiarum)* ,que se refieren a un modo de embellecimiento de los modos expresivos conceptuales, esencialmente más allá de toda concreción elocutiva, se denominan también sxh/mata dianoi/aj -en latín *mentis, sensus, sententiarum*. En unas el sustrato es la palabra, en las otras, la idea. Para algunos autores- según el mismo Quintiliano- no hay más que una clase de figuras: las de dicción, pues todo cambio de palabra origina un cambio de sentido (IX,I,15). Para otros, sólo existirían figuras de pensamiento, ya que las palabras se pliegan a los pensamientos.

El tratamiento de *tropos y figuras* es bastante extenso; las figuras de dicción y las de pensamiento ocupan todo el libro IX, y pese a su declaración de aparente indiferencia por la nomenclatura, no deja de proporcionarla, incluyendo los nombres griegos con los que se las designan. Procura ampliar las definiciones con la explicación del efecto o eficacia logrados por medio de su empleo, y por supuesto, con la inclusión y el comentario de ejemplos de su uso en poetas y oradores, entre los cuales sobresalen Virgilio y Cicerón, hecho que vuelve a indicar la asimilación de oratoria y poesía. Siglos más tarde, en las obras de los gramáticos Donato, Carisio y Diomedes comprobaremos la sobrevivencia de muchos ejemplos, aprendidos sin duda de memoria, e instrumento al servicio de la figura que representaba.

Una y otra vez se encuentran ecos de la polémica literaria en torno a los excesos en boga, en sus reclamos contra el lenguaje ampuloso y hueco, pero asimismo contra el desaliño de la expresión. En su afirmación acerca de que las figuras contribuyen a aumentar la credilidad del hablante y *"se infiltran subrepticiamente en el espíritu de los jueces"* (IX,I,19), así como en la comparación de su empleo con un enfrentamiento armado donde los movimientos no fácilmente perceptibles de los antagonistas, permiten sorprender al adversario, advertimos su convicción del lenguaje como una serie de estrategias de manipulación. El "rostro" del discurso, como el humano con sus expresiones, y gestos, logra la conmoción de los ánimos, si está *convenientemente dispuesto (compositum) para tal fin* (IX, I, 21).

Las tres clases de estilo

También en Quintiliano se distinguen tres *genera elocutionis*, a cada uno de los cuales se le adjudica, un tema (asuntos de mayor o menor envergadora) una función (cada uno de los *officia dicendi*), y las respectivas "virtudes" provenientes de su empleo. Sin embargo, la novedad aportada por nuestro retórico es la negativa a reducir la elocuencia a estos tres tipos (XII,X,66), argumentando que así como existe un estilo intermedio entre el "grande" y el "llano", de igual modo cada uno de los tres está separado del otro por espacios ocupados por estilos intermedios compuestos por los dos que están a cada lado.

En busca de aclarar esta fórmula algo complicada sin duda, agrega: *existen (estilos) más plenos o más llanos que el llano, y más delicados o más vehementes que el vehemente,* para concluir: *así pueden encontrarse casi incontables especies (innumerabiles species) cada una diferenciada de la otra por cierto matiz* (XII,X,67). El término empleado en latín- traducido por *matiz*- es *momentum* ,propiamente *movimiento, impulso,* y de ahí, *importancia, peso,valor*. Por ello, considera que la *elocuencia tiene muchos aspectos, por lo cual sería muy necio indagar por cuál debe regirse el orador, dado que cada una, que en sí es correcta, tiene su uso, pero lo que comúnmente se llama "genus dicendi"no depende del orador* (XII,X,69). En definitiva, el criterio

determinante de la escogencia es la adecuación o *aptum*, tanto caso en su totalidad, como a sus diferentes partes. Volvemos a encontrar los ejemplos ya conocidos sobre las diferencias de estilo que deben existir en el tratamiento de un caso de pena capital y un pleito por una herencia, así como las distinciones debidas según el interlocutario a quienes el hablante se dirige, resumidas en la premisa de *introducir cambios según las personas y las circunstancias de lugar y tiempo.* Un mismo discurso podrá usar estilos diferentes según intente excitar las emociones de los oyentes o tornarlos benevolentes (*conciliare), pues las fuentes de las que proviene la cólera no son las mismas que las de la compasión* (XII, X,70). Tampoco mantedrá el mismo *color* en las distintas partes del discurso: proemio, narración, argumentación, refutación y peroración. Concluye con una extensa enumeración de formas de expresión -quince en total- indicadas por la unión paratáctica de adverbios destinados a resaltar la extrema variedad que puede presentar el discurso de un mismo orador, en las cuales, sin embargo podemos advertir una suerte de oposición entre dos grandes bloques que van a situarnos exactamente en la confrontación entre el uso del *ethos* y el *pathos*, tales como los entiende Quintiliano, según veremos a continuación.

Lo *aptum. Ethos. Pathos*

La cuarta virtud de la *elocutio* consiste en lo *aptum*, que Quintiliano, siguiendo a Cicerón, considera *sumamente necesaria, pues de nada sirve que la expresión sea correcta (Latina) , expresiva y clara, que esté embellecida con ritmos y figuras si no está en armonía con la intención hacia la cual queremos conducir a los jueces y moldear su opinión* (XI,I, 2-3).

En principio, debemos subrayar nuevamente el hecho de que, si bien no hay aspecto de la elaboración de la obra artística en el cual no esté presente la exigencia de armonía y adecuación, es en la concreción elocutiva donde se torna más manifiesta, razón por la cual, los tratados de retórica, incluyen lo *aptum* como una de las *virtudes* del estilo, como lo hace Quintiliano. Sin embargo, a lo largo del extenso capítulo (XI,I,1-91) dedicado al punto, nuestro re-

tórico declarará que el *decir adecuadamente no es sólo cuestión de estilo sino que tiene mucho en común con la invención* (XI,I,7), con lo que admite la aplicación de este principio al tema o asunto(*res), sobre el cual ya ha determinado las reglas en otros pasajes de la obra.*

A través de la minuciosidad de situaciones planteadas por Quintiliano, tanto de adecuación como de las faltas contra ella (*inepta*), se consideran los distintos niveles[19] de relación del conjunto del discurso y sus partes integrantes, con las circunstancias sociales, de tiempo y lugar de la intercomunicación, o en el caso de otro texto literario, del público al cual se supone destinado.

En primer lugar, Quintiliano sitúa la relación *res/verba*, comenzando con la censura a la inadecuación que supondría una clase de estilo opuesta absolutamente al contenido o tema : estilo elevado o sublime para asuntos de poca monta *(genus sublime/ parvis in causis*) ; llano y pulido para los de suma importancia (*parvum limatumque/grandibus*); amenazante para dirigir una súplica (*minax/ supplicibis)* , gozoso para situaciones dolorosas (*Laetum/tristibus*) y así sucesivamente, en una contraposición antitética de siete elementos, cuyo efecto, entiendo, es más resaltar la incongruengia que definir una exacta correspondencia entre determinados temas y una clase de estilo. Pues si bien aparecen los ya conocidos términos definitorios de tres *genera dicendi – sublime, parvum,lene-*, se añaden otros que designan más propiamente sus virtudes o funciones: por ejemplo, provocar deleite es un efecto (*officium*) del estilo medio. De hecho, casi inmediatamente recordará que resulta primordial conocer qué estilo es más adecuado (*conveniat*) para cada una de las tres funciones asignadas al orador : *conciliare, docere, movere* (XI,I,6). A continuación, expondrá otros ejemplos de *ineptum* o falta de coherencia ya no referidos a la totalidad del discurso, sino a la armonía que debe existir entre cada una de sus partes constitutivas (*exordio, narración, argumentación, peroración*) y los recursos estilísticos provenientes tanto de la selección de vocabulario (*electio verborum)* como de la disposición u ordenamiento de los elementos de la oración

[19] Los que Lausberg denomina interno y externo.

(*compositio*), indicando que no deben emplearse *arcaísmos,metáforas, neologismos* en *exordio, narración, argumentación*; o *lenguaje coloquial ni bromas en la peroración o cuando se intente suscitar compasión*. En definitiva, se trate del discurso como todo o de sus partes, los ejemplos insisten en la relación de adaptación entre *res/verba*, pero asimismo entre *officium* o función y la escogencia de la expresión lingüística adecuada para lograrla.

Ahora bien, en el capítulo anterior, anticipé que la división de esferas de aplicabilidad de lo *aptum*, en interna y externa, no me parecía adecuada. Intentaré ahora explicar las razones de mi disentimiento, expuestas en esta ocasión, pues , a mi entender, Quintiliano ofrece un material especialmente fructífero para reconsiderar los elementos constitutivos del discurso, tal como los establece Aristóteles, y como por otra parte, aparecen evidentemente subrayados en Cicerón, es decir**, Enunciador, Enunciatario** y objeto de la comunicación. Vistos desde el punto de vista de la semiótica del discurso, y más concretamente de una sociosemiótica, los mismos constituyen el punto de partida imprescindible para cualquier indagación que intente determinar las relaciones existentes entre ellos, las competencias de los sujetos; las estrategias de interacción; el tipo de saber que se intercambian. Por eso, creo que esta búsqueda puede situarse o coincide en alguna medida con el tratamiento de lo *aptum* en tanto, reitero, este principio se aplica especialmente a la adecuación entre Enunciador/Enunciatario y Objeto.

Es en razón de la escogencia de esta perspectiva que me atrevo a afirmar que el llamado por Lausberg **aptum externo,** se sitúa dentro del mismo *opus* artístico, en cuanto es dentro del discurso que se construyen las entidades semióticas denominadas actantes de la Enunciación. Por otro lado, el criterio de circunstancias externas de momento y lugar, puede ser sustituído por el de **contexto semiótico**, para así movernos de una concepción referencial de la realidad a otra que entiende que en la comunicación se opera una selección de elementos significantes, que comprenden, como seña-

la Landowski[20], *no sólo el enunciado, sino la manera en que el Enunciador se inscribe (gestualmente, proxémicamente) en el espacio y tiempo del Enunciador.*

He asumido que este principio de *convenientia* puede ser retomado desde el marco de la semiótica del discurso y su teoría de la construcción de simulacros, término utilizado «en semiótica narrativa y discursiva, para designar el tipo de figuras, de componente modal y temático, por cuyo intermedio, pueden mutuamente aprehenderse los actantes de la enunciación, una vez proyectados en el cuadro del discurso enunciado. Desde el punto de vista de su contenido estas figuras pueden considerarse como representativas de las competencias respectivas que se atribuyen recíprocamente los actantes de la comunicación. En las relaciones subjetivas todos somos «*simulacros*»: imágenes que se construyen poco a poco, o estereotipos ya construídos que configuran un sistema de percepción cultural que permite «leer - a través de procedimientos, estrategias- la realidad». El término simulacro intenta destacar que se trata de una construcción independiente, en la cual lo que interesa no es la relación de correspondencia inmediata con la realidad . El semiótico no intenta un conocimiento del otro en su realidad psicológica; se interesa por el modo en que el «parecer» está construído. El modo cómo se construyen los interactantes; cómo funcionan las interacciones entre sujetos individuales o colectivos, es lo que procura indagar la sociosemiótica.

Es a partir de estos presupuestos, que intento retomar el tratamiento de lo **aptum** en el Capítulos I, 1-93 del Libro XI de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. En primer lugar, recordemos que se explicita claramente que esta *convenientia* está dirigida a la finalidad de plegar la voluntad del Enunciatario a las proposiciones que el Enunciador desea que realice:» ¿De qué vale que las palabras sean correctas, expresivas, elegantes *si no están en armonía con la intención hacia la cual queremos conducir a los jueces y moldear su opinión*: *nisi cum iis, in quae iudicem duci formarique volumus, consentiant». (XI,I 2-,3).*

---

[20] Landowski,E.,*La société réfléchie,* pág.227.

A través de esta indagación es posible dar cuenta de la contradicción en los preceptos de Quintiliano, entre los reclamos de la prioridad del *vir bonus* sobre el *dicendi peritus,* y la reiteración de algunas estrategias de simulación que supeditan los valores éticos a la *utilitas* de la causa. Ella forma parte, según creo, de la misma contradicción que desde muy temprano, puede advertirse en algunos tratados de retórica, entre los valores que adjudican a un orador o a un discurso, y las afirmaciones sobre la capacidad seductora de la palabra que desvía los espíritus del auditorio y los pliega a la voluntad de quien habla, construyendo mentiras que parecen verdades. Como ejemplo pueden mencionarse los comentarios de Dioniso de Halicarnaso sobre Lisias cuando al referirse a la **narratio** en el orador ático, señala bien podría convenirle el elogio de Homero a Odiseo, de que decía mentiras semejantes a la verdad (Lisias, II, 18, 4).

La búsqueda de la relación entre los sujetos, así como de las posiciones que se les atribuyen , de los valores modales de que están investidos, y de sus estados pasionales puede abrir el camino para despejar esta contradicción. Sin embargo, anticipando mi conclusión[21], entiendo que la misma existe y que está basada en el hecho de que en el texto de Quintiliano, no estamos siempre ante el mismo sujeto: en principio, puede advertirse una oposición, entre un Sujeto dotado de autoridad que , a través de la persuasión, procura alejar del error a los menos instruídos, ejercer una verdadera conducción pedagógica, y un Sujeto dominado, que debe «congraciarse» con la autoridad en su hacer persuasivo, a fin de predisponer a los que tienen el poder de decisión, para que juzguen en favor de la causa por él defendida.

Para el análisis -además del mencionado capítulo del libro XI, agregaré un *corpus* de textos de Quintiliano, agrupados en dos partes: en la primera , he reunido los fragmentos en los cuales se describe del hacer persuasivo del orador para lograr la transfor-

---

[21] Los puntos principales de esta exposición fueron publicados en *Retórica,Política e Ideología,* vol.I, E.Paglialunga "Sujetos de saber y poder en la *Institutio Oratoria*" de Quintiliano, Salamanca,1998,págs. 263-268.

mación del hacer interpretativo del Enunciatario. Como lo establecía Aristóteles, también para Quintiliano los medios o pruebas para suscitar la *confianza*, y por consiguiente, la adhesión del Enunciatario se basan , en los argumentos, pero asimismo, en «el carácter" h)=qoj de quien habla, y en los estados pasionales mediante los cuales el Enunciador produce una modificación de la competencia modal de aquel, que modificará el juicio epistémico con el que concluye su hacer interpretativo (creer verdad las razones expuestas).

En el Lib. VI II, 1-22, Quintiliano trata los **adfectus**, que considera la tarea más difícil pero asimismo el más poderoso medio de obtener lo que deseamos, es decir: *conmover los espíritus de los jueces y así moldear y casi transformar su disposición, hacia donde deseamos: movendi iudicum animos atque in eum quem volumus habitum formandi et velut transfigurandi* (VI,II,1). A continuación se insiste *en que la tarea propia del orador se desarrolla cuando se requiere la fuerza para suscitar emociones y lograr que su mente se aleje de la contemplación de la verdad: ubi vero animis iudicum vis adferenda est et ab ipsa veri contemplatione abducenda mens, ibi proprium oratoris opus est*(VI,II,5-6). *Las pruebas pueden lograr que el juez juzgue nuestra causa como la mejor; las emociones (adfectus) que lo quieran y quienes quieren, creen. Cuando comienzan a experimentar cólera, odio, compasión, empiezan a considerar el asunto como propio-como los amantes que son incapaces de emitir un juicio (obejtivo) sobre la belleza de sus amados, porque el estado emotivo anula la experiencia sensorial, así el juez , cuando está sitiado por las emociones, abandona todo intente de indagar la verdad (omnem veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus adfectibus).*

Este fragmento es la «narración» de una transformación modal, (*in quem volumus habitum formandi; id quod volunt, credunt quoque),* donde aparecen enfrentados el querer- saber del Destinatario de la manipulación - que se transforma en un no querer-saber, con el hacer- creer del Destinador , y que puede ser muy bien entendida, a través de la denominada en semiótica estructura modal factitiva de la manipulación.[22]

---

[22] Greimas, A.J., Courtés,J, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979,s.v.manipulation.

Pero cuando Quintiliano continúa su exposición sobre los *adfectus*, vemos que los conceptos de h)=qojy pa/qoj reaparecen, aunque con la peculiaridad de que se funden o se confunden en uno: ambos son *adfectus* , es decir, emociones que se suscitan en el auditorio, variables en cuanto a su fuerza e intensidad. Las emociones «calmas», «moderadas» son éticas, las fuertes - como la ira- son patéticas. Unas veces se distinguen y otras se asimilan. En este aspecto, se advierte la confluencia de dos niveles- el de la retórica y el de la poética-, ya que esta distinción , tal como lo estudia Gill [23] aparece en la propia *Poética* de Aristóteles, y se reitera en el Pseudo-Longino para referirse a dos tipos de estilo: ético y patético, asociados, respectivamente, a la Odisea y a la Ilíada.

Ahora bien, las estrategias persuasivas consistentes en ir acomodando la imagen de sí para que el Enunciatario la acepte, y habiéndola aceptado, acepte el enunciado propuesto, parten de ciertas normas que rigen la interacción subjetiva Cada sociedad ha regulado el uso de los formalismos eficaces para la puesta en escena de los sujetos de comunicación , codificando el repertorio de gestos, actitudes, comportamientos que se juzgan apropiados para la interrelación humana. Acercarse al otro, ser aceptado o rechazado, producir simpatía o disgusto, dependen de la utilización apropiada de esas convenciones. El sujeto procura la conjunción con un objeto de valor social , la posesión de una conducta «decorosa», positivamente sancionada. La falta a las reglas, los comportamientos «destemplados» quebrantan o impiden el intercambio. Pese a las libertades y rebeldías, al anticonvencionalismo de nuestros tiempos, esta norma del denominado «*decoro*» no ha caducado totalmente. Como ya vimos, en el mundo romano este criterio se desarrolló y adquirió sistematización como principio ético-estético de vida y conducta, dentro del estoicismo , según lo expone Cicerón en *Acerca de los deberes*. Vinculado a la moderación o templanza, se define como medida, control, dominio de la razón sobre los exceso, impulsos, apetitos para mantener un equilibrio y

---

[23] Gill, Chr., "The ethos/ pathos distinction in the rhetorical and literary criticism",*Classical Quaterly* 34, 1,1984, págs.149-186 .

serenidad espiritual. Esa armonía interna se manifiesta externamente en los «buenos modales», el «buen gusto», la «urbanidad», el respeto, la no extralimitación en vestido, gestos, voz, en el «sentido de la oprtunidad», que resultan «bellos», gratos a la contemplación y por consiguiente, suscitan la aprobación.

Hay, por consiguiente, «representaciones» -simulacros-de uno mismo que son favorablemente acogidos, en tanto que otras producen disgusto, animadversión, y consiguiente , rechazo. Esa representación está compuesta por una serie de «informaciones»: gestuales, verbales, de inflexiones de voz, de porte y conductas, que el destinatario interpreta, pero no sólo como «imagen»de quien habla, sino lo que es más importante, como reflejo de la «representación»que el Enunciador se hace del propio Enunciatario.

Aquel sujeto que mejor logrará la relación de confianza- la posibilidad de credibilidad- será quien brinde este «simulacro» de «buenos modales», «urbanidad», respeto por el otro, -es decir, retóricamente hablando- cumplir adecuadamente el «*officium conciliandi «*, atraer la simpatía y buena disposición del Enunciatario, que es además, en el plano de la sintaxis narrativa, un virtual Antisujeto. La inclinación de Quintiliano por transmitir la imagen de un hombre ideal de esta naturaleza, en el plano ético, hace que esta «figura» tenga preeminencia sobre la del «hombre severo,» «intransigente», que no para mientes en violentar las convenciones cuando están en juego valores más altos. Las más de las veces, esta posibilidad parece más bien una concesión a los ejemplos históricos - griegos o romanos- de sujetos que han alcanzado esta talla, que una auténtica convicción de que su *orador ideal* pueda llegar a presentar esta imagen. De hecho, Quintiliano no se engaña: la tarea más frecuente a la que estará destinado el orador será la de «abogado litigante», asumiendo incluso causas en las cuales el posible conflicto entre honestidad y utilidad (de la causa que se pretende ganar) no está tan claramente delimitado. Por ello, el principio de *convenientia* o adecuación en Quintiliano puede considerarse, habitualmente, dirigido a establecer una adecuada relación entre los sujetos de la enunciación, de manera de que quien produce el discurso evite entrar en situaciones abiertamente polémicas o conflictivas con

quienes se conciben como los enunciatarios del mismo, en razón de la posición de virtuales Antisujetos que se les asigna en el plano narrativo. De ahí que XI,I , 42 las cualidades que más agradan en un orador son *la humanitas, facilitas, moderatio, benevolentia.*, aunque se conceda que a veces pueden ser apropiadas las opuestas. Lo que sin duda se rechaza es la adulación rastrera, la bufonería, el impudor (XI,I,30)

En el mismo capítulo sobre los *adfectus*, se completa la figura de este Enunciador, cuya «presentación» ante el otro revela una competencia «ética»- la conjunción con el «bien», pero a su vez, un estilo o modo que no es sino lo que consideramos, semióticamente, un estado patémico, la forma en que se percibe el sujeto de estado. Ese estado es a su vez moralizado positivamente en el caso de la «afabilidad», «cortesía» y produce, como correlato, placer en el interactante de la configuración pasional.

VI,II,13-14: *Lo que entendemos por h=)qoj ethos y deseamos en los oradores, será aquel que se recomienda por su bondad, no sólo calmo y apacible, sino en la mayoría de los casos halagador, cortés, agradable a los oyentes, y cuya mayor virtud consiste en que todo parece fluir de la propia naturaleza de los hechos y personas y que el carácter del hablante (mores dicentis) se transparente y reconozca en el discurso* (VI,II,13-14).

La construcción de este Enunciador como sujeto, creíble, confiable, en virtud de su competencia ética, se advierte al afirmar que el *ethos en todas sus formas requiere que el hablante sea un hombre bueno y agradable. Porque es importante que él posea, o se crea que posee aquellas virtudes ...pues aprovecha mucho en las causas a su cargo, que obtendrán credibilidad a causa de su propia bondad. Pues quien, cuando habla, parece malvado, está hablando mal, pues no aparenta decir lo justo, de lo contrario,su ethos se manifestaría* VI,II, 18)

Me parece que el fragmento citado avala que este es un «parecer»construído en el discurso: el enunciador mismo debe poseer las virtudes que recomienda en su cliente, o hacer de forma que se crea que las posee. La fundamentación de la modalidad del creer, basada en aceptar lo que alguien dice no por lo que dice y sus razones, sino porque se cree en quien lo dice, está claramente expuesta: *obtendrá credibilidad por su bondad*(*ex sua bonitate faciet*

fidem). El Enunciatario parte de una evaluación sobre la imagen con que se presenta el Enunciador, y en ella se funda la credibilidad que asigna a sus palabras, pero esta evaluación no reposa en un juicio sobre la «persona real» de quien habla, sino en la presentación hecha de sí mismo – o del defendido- en el discurso.

¿Cómo construir entonces, la imagen favorable? Como decíamos más arriba, la forma en que el Enunciador se *construye* revela, asimismo, la representación que se hace del propio Enunciatario; por ello, la importancia de que el otro se perciba en lo que considere una representación adecuada de sí mismo.

Si denominamos «opinión de sí mismo» y «opinión del otro» a esta representación compleja que proyecta el Enunciador, dos recorridos temáticos son posibles: La jactancia y la modestia. Si tomamos como definición de jactancia: actitud de la persona que manifiesta con arrogancia la alta opinión que tiene de sí mismo, la jactancia puede analizarse como un querer hacer saber sobre uno mismo, sobre las propias competencias y performancias, que implica correlativamente un juicio peyorativo sobre el otro sujeto: "yo soy mejor que tú". Ello equivale a la provocación como estrategia manipulatoria, es decir a producir, en el plano del saber, un juicio negativo sobre la competencia del manipulado, que leerá, por consiguiente, la «figura» propuesta como un « tú no eres capaz». El texto de Quintiliano refleja que, en efecto, el hacer interpretativo del Enunciatario , concluye por no adherir a la propuesta, ya que: *en la mente humana existe cierto elemento de elevación y orgullo, que no tolera la superioridad,* XI,I,16-17*:*

Como en otros campos de la circulación de bienes, también en la regulación de la «estima debida a cada uno» existen límites y normas: si alguien toma demasiado para sí, priva a otro de lo que le corresponde :*Pero el que se exalta demasiado a sí mismo, despreciando a los demás, se piensa no que se muestra más grande sino que hace inferiores a los demás*(XI,1,16-17).En el plano de la veredicción, se produce una moralización negativa, ante la falsa autoestima o vanagloria: *generalmente se descubre que la arrogancia es una falsa autoestima* (ibd).

Otra forma de arrogancia es la relativa al «veredicto» de los jueces , pues en la medida que anticipa lo que debe ser su propia sanción, convierte al que habla en un Antidestinador, al intentar obstaculizar su programa narrativo *los jueces escuchan de mal grado tal presunción del rol que les compete inviti iudices audiunt praesumentes partes suas* (XI,I, 27).

Por el contrario, la modestia -manifestación de una opinión moderada sobre uno mismo- equivaldrá a una «seducción»: si yo no soy tan bueno, tú lo eres». El Enunciador no exhibirá su competencia: aparentará (parecer+ no ser) poca autoridad (poder- hacer), inteligencia (saber-hacer) De aquí, toda la codificación de estrategias -la tópica de la «falsa modestia»- que en el contexto de la interacción judicial, se consideran más eficaces para evitar el rechazo.

Aún en los casos en los cuales quien habla se estatuye como Antisujeto, domina un sentimiento de respeto por la posición o autoridad del otro sujeto a quien se teme ofender en razón de su propio estatuto modal :*veremur offendere*(XI,1,69). En este mismo plano está la estrategia de elogiar virtudes de aquellos de quienes se ve forzado a denunciar defectos:XI,I,86.

Frente a estas figuras del sujeto de la Enunciación « modesto», «condescendiente», o respetuoso y «humano»,que pese a su «apariencia», no equivalen a un programa de «engaño» o «confusión» del otro sujeto, resultan más significativas otras dos, bastante emparentadas entre sí: la del que lexicalizaré el "insincero»y la más difícil de admitir- como reconoce Quintiliano-, del «mentiroso». En la primera, se recomienda sin rodeos la simulación de confianza, el establecimiento de un contrato que forzará al otro, presentándole una imagen positiva (manipulación por seducción: "tú eres justo e imparcial"), pero que es en el plano del ser, falsa, ya que el manipulador lo reconoce como *inimicus, adversus* (XI,I,75).

El programa que transmite una información "desviada" en búsqueda de la adhesión, es otra forma del parecer+no ser, que se construye en vistas de la *utilitas:* "Puesto que es difícil el límite entre vicio y virtud, se aconseja usar términos que se apartan un poco de la verdad (llamar valiente al temerario, liberal al pródigo). Esto no lo hará el *vir bonus* sino en vistas a la utilidad común.(III,VII,25).

Y si en este caso, Quintiliano limita el uso de tal estrategia, en otro pasaje se esfuerza por justificarla, como se advierte en XII, I, 36: hay razones por las cuales *el hombre de bien en defensa de la causa querrá ocultar la verdad al juez* . Pues debe concederse que aún los más severos de los estoicos *admiten que el hombre de bien (vir bonus) podrá mentir en alguna ocasión...y si engañamos a los niños enfermos por su propio bien , hay mayor justificacion para el engaño pro salute patriae* (XII,*I,38*). Como ejemplo de estas "ocasiones justificadas de engaño" se menciona el caso de *alguien que haya sido acusado de complotar contra un tirano, ¿ no querrá el orador que hemos definido, defenderlo? y no empleará la falsedad como la emplea el que defiende una mala causa ante los jueces?(XII*,I,40) o *que un juez va a condenar acciones rectamente realizadas (bene facta) si no lo convencemos de que no fueron realizadas; ¿no salvará así el orador no solo a un inocente, sino a un ciudadano digno de elogio?* (XII,I,41).

El Destinador-Manipulador es quien previamente ha decidido en base a su competencia ética- cuya validez no se discute- cuál es la sanción que merece el sujeto de hacer instalado en el relato: en todos los casos, un *culpable* ante la justicia. Si el *vir bonus* es el depositario de la justicia y la honestidad, ¿por qué no intenta transmitirlas, sino que acude a la estrategia del engaño como lo haría quien defiende una mala causa? En lugar de tornarlo una instancia epistémica que pueda entablar con él una relación de cooperación fundada en la participación del saber verdadero, opta por un programa deliberado de hacer-creer engañoso.

Extraña paradoja: como la verdad está expuesta a peligros, para protegerla se la enmascara u oculta. Los fragmentos comprendidos en el lib.II,XVII, 27-29 y III, VIII,2-3 despliegan un programa narrativo que parte de una representación previa del Juez, al que se considera una instancia cognoscitiva incompetente : *pues quienes emiten los juicios son poco formados (imperiti)y a menudo tienen que ser engañados para evitar que yerren* (*II,XVII,28). Pues a menudo debemos emitir nuestra opinión ante gente poco formada o ante asambleas populares, compuesta en su mayoría por personas incultas* (III,VIII, 2-3). Pero tampoco se lo cree capaz de realizar un programa de adquisición del saber apropiado, porque que está modalizado

«pasionalmente» (*invidia- favor*) ; condicionado por creencias o presunciones.

El *vir bonus et sapiens* - que dotado del saber y el poder- debería alejar del error a los carentes de saber, y proponer las líneas de acción más adecuadas para el bienestar social común- la meta más alta que Quintiliano afirma aspira para su «orador ideal»: " *sus dotes se desplegarán en asuntos más grandes (*que la defensa de un inocente), *cuando su misión sea dirigir las deliberaciones del senado y sacar al pueblo del error llevádolo hacia mejores cosas* "(XII,I, 26-27) no tiene muchas ocasiones de ejercer este poder y saber. De hecho, atrapado por los casos en los que el límite entre lo bueno y lo malo no es fácilmente discernible- "*frequenter optimae causae similes sunt malis*" *(*XII,I,45) - resultará sin duda, él mismo el gran manipulado, siempre dispuesto a «con-ceder» , a adherir a una propuesta que contradice su propia existencia.

11

El tratado "Sobre lo sublime"

Quizás debo empezar por justificar por qué he ubicado el ensayo conocido con el título de peri\ u(/youj, traducido *Sobre lo sublime*, al final de nuestro recorrido por las vías de la retórica y la poética. Podría servir de "razón" la dificultad apuntada por los críticos para la clasificación de la obra, como señala Martano[1], al preguntar "¿era un compendio de retórica con su acostumbrada preceptística, un ensayo de crítica literaria o un ensayo de estética?". Tampoco sería desdeñable la caracterización apuntada por Barthes, en el sentido de que en el tratado lo que está en consideración, más allá de límites de prosa o verso, es la "literaturidad"[2]. Sin embargo, me parece más atractivo aducir la semejanza o relación que algunos han descubierto entre el Pseudo-Longino, cuya obra se sitúa al final de la tradición retórica- al menos de la escrita en lengua griega- y el autor por quien comenzamos este trayecto precisamente en Grecia: el sofista Gorgias[3].

La obra vio la luz en 1554, cuando fue descubierto y publicado por el humanista Francisco Robortello el manuscrito del S.X , con

---

[1] Martano,G ., "Il Saggio sul sublime . Una interessante pagina di retorica e di estetica dell'ántichità", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 32-1, 1986, pág.365.

[2] Barthes,R., *La antigua retórica*, pág.22.

[3] Porter,J., "The seduction of Gorgias"en CSCA,vol.12 / No.2, 1993, págs.267 ss.

el título arriba mencionado (peri\ u(/youj) y el nombre de Dionisio Longino.

La identificación del autor fue uno de los problemas que confrontó la crítica, al principio inclinada hacia Casio Longino, crítico y filósofo neoplátonico del III d.C., o hacia el erudito retórico Dionisio de Halicarnaso; sin embargo, ambos autores han sido desechados tanto por cuestiones de estilo como de contenido: dado que el autor ignora la literatura comprendida entre el S. I y II d.C.- sus referencias críticas se detienen en tiempos de Cicerón, y llamativamente, no hay ninguna mención de Virgilio, lo que puede afirmarse es que probablemente vivió entre el S. I a.C. y el II d.C., y hasta el estado presente de la cuestión, el tratado debe considerarse anónimo. En cuanto a la disputa sobre si se encuentran en el escrito tendencias pertenecientes a los partidarios de Teodoro, las cuales concedían primacía al elemento patético, y los partidarios de Apolodoro quienes confiaban en la persuasión apoyada en las pruebas y la argumentación, el anónimo acoge un camino intermedio. En efecto, según él, existe un equilibrio entre inspiración y arte o ciencia , es decir, entre el entusiasmo que inflama a un alma naturalmente dotada, y el respeto a las normas que sirven de freno o imponen una disciplina racional al estado emocional.

Ignorado hasta la edición de Robortello, este opúsculo pasaría a gozar de mayor prestigio[4] a partir de entonces, en la confrontación de las tendencias literarias que se desarrollaban en las poéticas de la época humanística. En este sentido, G. Martano estudia las posiciones previas y posteriores a la aparición del ensayo, y Alsina señala que durante la Querella de los antiguos y modernos, la obra fue utilizada por los partidarios de ambos grupos.

La obra está dirigida a un tal Postumio Floro Terenciano, posiblemente un discípulo romano del autor, en tono de cordial discusión sobre retórica y poética, surgida como respuesta a la decep-

[4] La opinión de Curtius en el sentido de que siguió siendo “incomprendido” pareciera diferir con la de los estudiosos que señalan la importancia del Tratado en las discusiones literarias de los siglos XVII y XVIII. Ver G. Martano , págs.392-399 o José Alsina en Introducción al texto traducido y comentado , Barcelona, Bosch, pág.45.

ción causada en ambos, por el tratamiento de lo sublime por parte de Cecilio de Calacte[5]. En este punto, conviene aclarar , como lo hacen la mayoría de los comentaristas, que la traducción de "sublime" no corresponde al término griego, pues sería más apropiado hablar de "elevación" del estilo, pero en razón de la larga tradición alcanzada por la denominación existente, es preferible conservarla.

Lo "sublime"

Con el tópico retórico de que la cultura literaria de su interlocutor lo exime de una larga introducción, define *lo sublime* como *un no sé qué de excelencia y perfección soberana en el lenguaje, gracias a* lo cual *lograron su preeminencia los mejores poetas y prosistas* (I,3), y obtuvieron fama perdurable. A continuación establece una distinción situada en el nivel ya no del texto, sino del oyente o Enunciatario. *El efecto producido por lo sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio sino un* "arrebato"(ou) ga\r ei)j peiqw\ ...a)ll´ ei)j e)/ktasij a)/gei ta\ u(perfu=a) *La admiración mezclada con la sorpresa, es siempre superior a lo meramente persuasivo y agradable (*pa/nth de/ ge su\n e)kplh/cei tou= piqanou= kai\ tou= pro\j xa/rin a)ei\ kratei= to\ qauma/sion). Según el Pseudo-Longino esta superioridad proviene del hecho de que *la persuasión depende de nosotros, mientras (la admiración y sorpresa) ejercen una atracción tan irresistible que se impone al espíritu de los oyentes (*dunastei/an kai\ bi/an a)/maxon). La irrupción de lo sublime , cuando aparece en el momento oportuno (kairi/wj) *produce el efecto de un relámpago que, con su brillo eclipsa todo y revela de un solo trazo toda la fuerza del orador* (th\n r(h/toroj eu)qu\j a)qro/an du/namin:I,4). Las coincidencias de este pasaje inicial del tratado con las expresiones de Gorgias en *El encomio de Helena*, como indica Porter, casi no necesitan comentario, aunque tal similitud no signifique afirmar por parte del Pseudo-Longino, un entronque consciente y deliberado con el sofista. El mayor desconcierto surge sin duda, ante esta "desvalorización" de la persua-

[5] Figura representante del aticismo, que vivió en Roma en tiempos de Augusto.

sión en favor de un estado de arrebato, producto del asombro y lo inesperado, ante el cual el auditorio no puede ofrecer resistencia. ¿No equivale esta afirmación a la negación misma del *officium* del orador? El juego de las *pruebas* (lógicas, éticas y patéticas) con el cual se procura la adhesión del Enunciatario parece haber cedido lugar a otra operación cuya búsqueda no es obtener credibilidad y confianza, con el riesgo de no obtenerla (el destinatario puede "triunfar" con sus propias convicciones), sino sacarlo de sí, de su instancia cognoscitiva, por precaria que sea, y situarlo en la percepción absoluta del valor estético. Ese poder tan avasallante del orador- porque es la palabra empleada por el Pseudo-Longino- no parece tener otro fin que mostrar la "sublimidad"del propio hablante (o Enunciatario del discurso, en términos amplios). Me inclino a pensar que la finalidad del discurso epidíctico o demostrativo ha triunfado sobre las de los otros dos, es decir, el deliberativo y el judicial. Claro que esto puede significar un triunfo de la LITERATURA por encima de la ORATORIA, pero también un reconocimiento de que la palabra no tiene otro campo de acción que no sea la palabra misma.

No creo desacertada otra reflexión y es la relacionada, precisamente, con los tres *officia dicendi* : *docere, delectare,movere*. Sin duda, la finalidad del *docere* es alcanzar la credibilidad y confianza (to\ piqano/n); la gracia o encanto añadido contribuyen a ganarse al público, a disponerlo favorablemente; los recursos patéticos a modificar su capacidad de juicio. Si recordamos que a cada *officium* corresponde un *estilo*: medio, sutil o llano y sublime, los cuales deben ser usados de acuerdo a un correcto discernimiento de lo *aptum*, ¿podríamos aventurar que Pseudo-Longino privilegia sólo el grande o sublime? Sé la objeción que surge inmediatamente: pasajes comentados- como el poema de Safo- que no entrarían dentro de la *materia* o *res* propias de este estilo. Más plausible resultaría la hipótesis de una fusión de distintas formas de expresión en aras de valores literarios permanentes, alejados de la consecución de fines pragmáticos inmediatos. Estos prolegómenos me inclinan en conjunto a pensar que si la palabra no está al servicio de la persuasión (o de lo plausible), la vía abierta que le resta es la de la de la *mímesis*,

la representación de un mundo imaginario, capaz de evocar no sólo el mundo real percibido por los hombres, sino la grandeza y orden del universo y el poder de fuerzas superiores a las humanas. Retornaríamos así a una concepción de la ficción poética semejante a la de la tragedia con su correlato de fuertes emociones, placer y también conocimiento.

Considero que los ejemplos aportados por el Pseudo-Longino para intentar demostrar en qué consiste la "grandeza de concepción", primera fuente de lo *sublime*, que oportunamente comentaremos, nos encaminan en esta dirección.

Naturaleza y arte

A continuación se plantea la pregunta acerca de las posibilidades de un arte de lo sublime, o dicho en otros términos, la disyuntiva que hemos ido siguiendo a lo largo de la teoría literaria entre *ars/natura*. Frente a la opinión de quienes rechazan la preceptiva como sofocadora del ingenio natural, el anónimo afirma que la *physis* del auténtico genio es autónoma, pero no por ello, desdeña los límites ni el método.La base de toda producción está en la naturaleza, acompañada de método, medida, oportunidad (`kairo/j`), disciplina (`a)/skhsij`) y recto uso: los grandes genios, *abandonados a sí mismos, desprovistos de disciplina se dejan arrastrar por su ciego impulso y su ingenua audacia* (II,4), pues no solo hace falta el aguijón sino también el freno.

Vicios contra lo "sublime"

El texto presenta una laguna en la cual el autor habría mostrado la utilidad de los preceptos, así como ejemplos de los defectos provenientes de una carencia de inspiración . Eso se desprende de que a partir del III, 1 se muestren los vicios de estilo que constituyen un falso sublime: el primero la **hinchazón**, que torna grotescas las imágenes de prentendido efecto aterrador, aun dentro de la tragedia, género al cual le son propios el énfasis y lo pomposo. También es censurado el efecto ridículo de la metáfora de Gorgias: *los bui-*

tres sepulcros vivientes.[6]

Defecto opuesto a la hinchazón- que excede los límites de lo sublime- es la puerilidad, sello de una total trivialidad y pequeñez de espíritu, en la cual incurren aquellos que, por el exceso de rebuscamiento, concluyen en la "frigidez". La emoción exagerada o fuera de lugar (*parentirso)* es un tercer defecto propio de quienes se expresan como si estuvieran ebrios y en trance, en situaciones a las cuales no son apropiados estos estados patéticos, produciendo tedio en el auditorio (III,5).

Se analizan luego pasajes de Timeo donde se advierte el vicio de la frigidez , sin disculpar incluso a aquellos *héroes* como Platón y Jenofonte, cuando olvidados de su condición de discípulos de Sócrates, se deleitan en tales pequeñeces. Al en otras ocasiones *divino* Platón le reprocha haber llamado a las tablillas de madera *memorias de ciprés*, (IV,4 y IV,6)

El criterio para reconocer "lo sublime"

Se debe intentar una noción clara y un juicio certero sobre lo auténticamente sublime, buscando analizar los pasajes de poesía y prosa, para detectar si *encierran una mera apariencia de sublimidad a la que se le han hecho simples adiciones.Lo auténticamente sublime arrebata nuestro espíritu...y poseído de una especial exaltación, se llena de gozo y orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar* (VII,1-2). Así concluye con un primer criterio válido: prueba fundamental de la grandeza del arte reside en su carácter permanente y universal: *Cuando personas que difieren en costumbres, modos de vida, gusto literario, edad, tendencias filosóficas, coinciden en un mismo juicio, esta coincidencia en el aplauso y la aprobación de personas tan opuestas, confiere al objeto admirado una sólida e incontestable garantía* (VII,4). Como señala Cappelletti[7] , formula así el Pseudo Longino el "criterio del consenso, que no dejará de ser aplicado a

[6] Obviamente, el autor comparte el gusto (o disgusto) de Aristóteles .

[7] Cappelletti,A.,"Estética y crítica literaria en el Pseudo-Longino"en *Ideas y Valores,*Nos.76-77,abril-agosto, 1988,pág 23.

lo largo de toda la historia de la crítica literaria, aun cuando los conceptos de unanimidad y espontaneidad hayan sido controvertidos y diversamente interpretados".

Las fuentes de "lo sublime"

Entre el capítulo 7 y el 40 se halla la sección fundamental del tratado: cuáles son las fuentes[8] generadoras de la verdadera distinción del estilo, así como detalles para lograrla. De las cinco "fuentes"enumeradas, las dos primeras corresponden al *ingenium*: 1) grandeza de concepción y 2) intensidad de la emoción ; las otras tres, al *ars*: 3) apropiado uso de las figuras de pensamiento y de dicción; 4) nobleza de dicción, a la que pertenecen la selección de vocabulario, uso de tropos y dicción elaborada; 5) la última, que resume las precedentes, consiste en en el efecto general de dignidad y elevación en la estructura total de la obra (VIII,1)[9].

De hecho, es perceptible en este tratamiento, el esquema retórico de elaboración del opus artístico (*inventio, dispositio, elocutio)*; sin embargo, la exposición del Anónimo no tiene un carácter rígido; sus afirmaciones están sustentadas en abundantes citas de pasajes seguidas de un análisis literario y no en meros juicios subjetivos.

Primera fuente de lo "sublime"

En primer lugar se requiere la grandeza de concepción, la cual es fruto de la "genialidad innata", pues la *sublimidad es resonancia de un espíritu noble*(IX,2); sin embargo es preciso fomentar *la tendencia del espíritu hacia los nobles ideales.* Es imposible que la persona consagrada a ideas y temas mezquinos engendre pensamientos que susciten admiración y aplauso unánime de la posteridad (IX,3). Los pensamientos y la inspiración elevados hallan su forma natural en una expresión también elevada. Esta exigencia del Pseudo-

---

[8] El autor emplea la metáfora ph/gh.

[9] El empleo del vocablo su/nqesij no parece acá referirse a la *compositio verborum*, sino al ordenamiento de palabras y claúsulas para lograr un efecto total de grandeza.

Longino lo llevará a desechar ciertas expresiones "realistas", que , a su juicio, resultan de "repugnantes", en lugar de terribles, como la de Hesíodo *de sus narices le fluían los mocos.* (IX,5).

Como decía al comienzo, es importante detenerse en el comentario de los pasajes escogidos como reveladores de una capacidad natural para la "grandeza de concepción". En primer lugar, están fragmentos de Homero, como la descripción de los caballos de Hera surcando el universo, la batalla de los dioses, o aquellos que revelan toda la majestad y pureza de la divinidad. Notable es en este punto, la cita del *Génesis "Hágase la luz y la luz se hizo; hágase la tierra y la tierra se hizo"* como la expresión del auténtico poder divino, pasaje que ha sido objeto de muchas interpretaciones.

Los aspectos dignos de destacar son, en mi opinión, los siguientes:

1) al presentar la teomaquia subraya que las visiones o representación en ella ofrecida, es propia del genio: `u(perfua= ta\ e)pi\ th=j qeomaxi/aj fanta/smata` (IX,6), concluyendo `e)pible/peij` *tú tienes ante tus ojos la tierra entreabriéndose desde sus abismos, ...el universo entero trastocado..*

2) La capacidad del Poeta no sólo reside en "mostrar" el poder y grandiosidad divinas, también la manifiesta en los conflictos humanos, desplegando *los auténticos sentimientos de Ayante* (`w(j a)lhqw=j to\ pa/qoj Ai)/antoj`). El fragor de las batallas épicas es experimentado como si el mismo narrador padeciera el delirio de Ares (IX,11).

3) Al concluir su comparación sobre la superior vehemencia de tono de la Ilíada respecto de la Odisea, la fundamenta en aquel aluvión ininterrumpido de sucesos, la versátil rapidez y conocimiento de la existencia, llenos de imágenes (`fantasi/aij`) tomadas de la vida real (`th=j a)lhqei/aj`).

4) Otro medio de lograr un estilo elevado consiste en la creación de un todo orgánico por la selección de los elementos más significativos, ejemplificado con el poema de Safo (2 Diehl) `fai/netai moi,`[10] a cuya conservación contribuyó esta cita. En ella,

[10] El poema es muy conocido asimismo por la reelaboración de Catulo, en su poema 51 *Ille mi par esse....*

la excelencia se logra por la combinación de los más intensos síntomas de la pasión amorosa, que afectan el alma y el cuerpo: vista, color, oído, lengua, como si no le pertenecieran, mostrando asimismo los sentimientos y sensaciones contradictorias (frío / calor; enajenamiento / razón) propios de los amantes, pero es la selección de los culminantes y su fusión en una unidad , lo que ha producido una obra maestra (X,2-3).

Si bien se exalta la genialidad de Homero, no es igualmente aceptada la propensión a inmortalizar las miserias de los dioses, como si de humanos se tratara, a menos de tomarlo en forma alegórica.[11] Es llamativa su concepción acerca de las diferencias entre la Ilíada y la Odisea, al adjudicar a esta última un gusto por los cuadros costumbristas y lo novelesco, provienentes- a su entender- de una declinación del genio en la vejez, en tanto que la Ilíada fue compuesta en pleno vigor de su inspiración, razón por la cual está llena de dramatismo y acción. (IX,12-14)

Pese a la crítica a Cecilio por confundir sublimidad y *pathos*, quedaremos también frustrados, ya que si bien se afirma que nada conduce mejor a la gravedad que una genuina emoción y promete, al final de la obra, dedicar un opúsculo al tratamiento del elemento patético, no tenemos noticias de si su intención se llevó a término.

Otro medio de alcanzar lo sublime reside en la *amplificación*, término por el cual el Pseudo-Longino entiende algo diferente a la definición habitual en los tratados de retórica, pues su formulación *consiste en agrandar un pasaje por medio de la adición de alguna frase*, no lo satisface. Cree que tal definición podría valer indistintamente para *lo sublime, la metáfora y el patetismo, pues todos ellos conceden a un pasaje cierta grandeza.*(XII,1). En su opinión la diferencia reside en que lo sublime es cuestión de elevación- de ahí su capacidad de lograrlo en una simple idea; la amplificación, por el contrario, es inseparable de la cantidad y de cierto grado de redundancia.

---

[11] La interpretación alegórica de Homero había nacido como intento de salvar al poeta de la condena ética y metafísica de los filósofos jonios (Jenófanes, Heráclito) por su tratamiento de los dioses, y fue realizada por Teágenes de Regio (s.VI a.C.) y luego por Anaxágoras.

Faltan dos páginas del texto, donde presumiblemente el Anónimo mostraba la habilidad de Platón en el empleo de la amplificación, pues al continuar se establece una comparación entre Platón y Demóstenes, que conducirá a uno de los pasajes de "crítica comparativa" propias de nuestro autor: la oratoria de Demóstenes y de Cicerón: el primero posee una "*abrupta solemnidad*, el otro, *una amplitud efusiva*. Demóstenes, *por la fuerza, rapidez, vehemencia con que se desborda en cada uno de sus pasajes, puede compararse a un rayo o un relámpago;* Cicerón *,como un incendio que se va propagando, lo devora todo a su alrededor, avanza...con una llama grandiosa y persistente.*(XII,4). Por ello, recomienda el estilo de Demóstenes para aquellas ocasiones en que intervienen las pasiones y es preciso conmover al oyente; el de Cicerón, por su parte, se adapta mejor para el desarrollo de un tema, para la peroración o la digresión; también es apropiado en las descripciones, los temas de historia o de filosofía natural.[12]

La "imitación"de autores

La cita del pasaje de *La República* acerca de los hombres privados de virtud e inclinados a bajos placeres , incapaces de levantar la vista hacia la verdad, le sirve para introducir otro método de alcanzar la sublimidad: la imitación y emulación de los grandes poetas y prosistas del pasado (XIII,2). La novedad del Pseudo-Longino no consiste en la propuesta del método, pues, como sabemos, formaba parte tradicionalmente de la enseñanza retórica , e incluso en el *Fedro* de Platón, es considerado una de las etapas para la adquisición de una verdadera *téchne*. A diferencia de la concepción mecánica de la enseñanza escolar, el Anónimo percibe esta imitación como un proceso similar al de la inspiración , por medio del cual , a la manera del soplo divino de la Pitia, fluyen *del genio de los antiguos, hacia el espíritu de quienes los imitan, unos efluvios como emanados de boquetes sagrados, bajo cuyo hechizo, incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor poético que les insufla el genio ajeno* (ibd).

[12] Entiendo que se reafirma acá la noción de "prosa literaria" que hemos señalado desde Platón.

La deuda de unos escritores hacia otros, es decir lo que llamaríamos actualmente intertextualidad, se evidencia, según él, en que tanto Heródoto, como los poetas Arquíloco y Estesícoro y aún Platón, iban a regar su estilo en "aquel hontanar inagotable" representado por Homero (XIII,3). Su concepción parece muy próxima al sentido de permanente reelaboración de temas o motivos, pues si bien habla de estilo, el ejemplo platónico- *quien hizo brotar tan hermosas flores entre sus ideas filosóficas*, y quien *no se hubiera adentrado en el fondo y en la forma en las regiones de la poesía, si no se hubiese medido con Homero* (XIII,4)- apunta más allá de lo meramente formal.

Otro procedimiento, especie de autoexamen del escritor, es someter su producción a una imaginaria convalidación frente a los modelos del pasado: 1) ¿cómo hubieran escrito esto Platón u Homero? ; 2) ¿cómo lo habrían juzgado?; 3) pero además, debe apelar al veredicto ya no del pasado, sino de las generaciones futuras. Esta incitación a la trascendencia a su propio tiempo es el aguijón para que la concepción de una obra *no quede abortada y llegue a feliz término*(XIV,3)[13]. La idea de la posteridad como el tribunal definitivo de la sanción literaria se reitera en el capítulo XXXVI,2, a propósito de la perdurabilidad de Homero y Demóstenes.

A continuación se estudia el valor de las llamadas imágenes o figuraciones mentales (fantasi/a) para dotar al estilo de *majestad, magnificencia y energía* (XV,1), en cuanto el oyente o lector ve como realmente presente el objeto, pues el escritor se imagina *estar viendo lo que dice*, al punto que parece estar él mismo en las situaciones descritas. El Pseudo-Longino distingue la finalidad del uso de imágenes en poesía y en prosa: en la primera se busca producir el estupor (e)/kplhcij); en oratoria, la evidencia descriptiva (e)na/rgeia)[14], si bien en ambas la intención es suscitar patetismo y conmoción. Son bastante numerosos los pasajes tomados de los tres trágicos para su

[13] Me parece posible asimilar esta idea al requisito horaciano de constante confrontación del "eidos" o forma con los resultados concretos del opues artístico.

[14] Quintiliano considerará estas *visiones* como una forma de suscitar la emoción a través de la vívida imaginación de una experiencia y su presentación de una manera realista (VI,II,29).

demostración, donde no faltan referencias a valoraciones casi "canónicas" de los mismos, tal el caso de Eurípides de quien se afirma "*no posee sublimidad innata, pero fuerza su naturaleza a hacerse trágica*(XV,3), o la crítica a Esquilo por *introducir ideas mal elaboradas, rudas como la lana sin cardar* (XV,5). Pero existe un criterio común en el juicio sobre los pasajes poéticos, la tendencia a exagerar los aspectos fabulosos y a exceder los límites de la "credibilidad", en tanto que la imaginación oratoria se distingue por su eficacia y verosimilitud.[15] Los ejemplos de los oradores son extraídos de Demóstenes e Hipérides.

Las figuras

En capítulo XVI, aunque se esperaría un desarrollo sobre el *pathos*, comienza el tratamiento de las figuras. El Anónimo anticipa que resultaría demasiado minucioso estudiarlas todas, por lo cual escogerá las que más contribuyen a la elevación estilística. Evidentemente no puede decirse que caiga en la seca exposición de la mayoría de los tratados: definición, ejemplo suscinto y explicación brevísima sobre su valor[16]. El Pseudo-Longino presenta a su interlocutor un pasaje, generalmente extenso, del cual destaca la situación y el estado emocional que el hablante produce en el auditorio, como en el caso del uso del *apóstrofe* por parte de Demóstenes.(XVI,2).

Una suerte de *excursus* sobre el llamado "principio del ocultamiento del arte", según lo vimos en Aristóteles, lo constituye el capítulo XVII, en el cual se aconseja disimular el artificio, basado en la suspicacia que provoca en el oyente. Me parece muy notable

---

[15] A mi entender, existe en nuestro Autor una excesiva propensión a sobreestimar el concepto de credibilidad, según un "eikos" más retórico que filosófico, como pretendía Aristóteles: me refiero a la afirmación del Estagirita de que la poesía es más filosófica que la historia, en cuanto narra "universales".

[16] Ver análisis de este procedimiento en Paglialunga , "El Tratado de Beda sobre tropos y figuras en las Sagradas Escrituras", en Praesentia,nos.2-3, Mérida,2.000,págs. 213-233.

que mientras Aristóteles extendía esta suspicacia como rasgo común de "todos los hombres", para quienes lo natural resulta más convincente que lo artificioso, el Pseudo-Longino, aluda a las posibles reacciones ya no epistémicas, sino emocionales de un sujeto dotado de poder: el tirano, o el rey, o un alto magistrado podrían encolerizarse. Pero, por otro lado, será precisamente la interrelación a nivel pasional, la que logre encubrir el artificio.

Otras figuras tratadas son la interrogación retórica ; después- tras otra laguna de dos páginas- el asíndeton, anáfora, epanáfora, diatiposis,[17] todas ellas con ejemplos en los cuales destaca los efectos logrados por el orador sobre el auditorio, así el asíndeton y repetición de Demóstenes: *cuando injuria con el insulto, cuando ataca como enemigo, cuando pega con los puños*, es asimilado a golpes que van martillando el cerebro de los jueces.(XX,2).

Especial importancia se concede al hipérbaton, tratado en los tres secciones del Cap. XXII, considerado el rasgo más auténtico de una emoción vehemente. La perturbación pasional de quien experimenta indignación, cólera, temor, celos, pasando por constantes transformaciones en su comportamiento y formas de expresarlo, es asimilada a la alteración del orden normal de la oración, de tal modo que reflejaría "*la propia naturaleza en sus manifestaciones*" (XXII,1). Esto le sirve para reafirmar el principio acerca de la perfección del arte y la naturaleza en la medida en que cada uno se acerca o confunde con el otro: *el arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad , y la naturaleza consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte*. Recordemos que el Pseudo-Longino sostenía al principio del tratado que aún la propia *physis* actúa de acuerdo con un orden y medida, como justificación de la necesidad de una *téchne* que moldee el ingenio innato.

Las figuras consistentes en cambios de número (singular por plural o plural por singular) con ejemplos tomados del *Edipo rey* de

---

[17] El Pseudo-Longino no parece escapar- pese a su tono dialógico- al "furor taxonómico" , para decirlo con Barthes, del cual fueron objeto las figuras.

Sófocles, *Menexeno* de Platón y *Por la corona de Demóstenes*, son destacadas porque confieren al estilo acentos más solemnes: el primero, suena más grandioso y mayestático; el segundo porque *confiere al número un mayor sentido de conjunto* . El uso del presente histórico o el cambio de personas porque vivifican los hechos, los sitúan ante el auditorio y "*logran producir en el oyente la sensación de hallarse inmerso en el peligro*(XXVI,1-3).

Considero que si bien no poseemos el tratamiento sobre el *pathos*, el efecto de las figuras está visto predominantemente como una suerte de transformación del estado pasional del oyente. En este sentido, me arriesgo a sostener que la ferviente admiración del Pseudo-Longino por Platón, no hubiera sido correspondida por el filósofo detractor de toda forma artística motivadora de pasiones ajenas a un espíritu solo interesado en la búsqueda de la Verdad absoluta.

A la *perífrasis* se le concede el valor de una suerte de acompañamiento musical, pese a considerarla arriesgada *si no se emplea con la debida proporción* (XXIX,1); consejo que, por lo demás es válido para todas las figuras.

La selección del vocabulario

A partir del capítulo XXX se inicia el tratamiento de la selección del vocabulario- e)klogh\ o)noma/twn- en razón de la estrecha relación entre forma y contenido[18]. Creo que las expresiones usadas por el Anónimo para referirse al efecto de las palabras apropiadas y majestuosas en los oyentes, constituyen una auténtica descripción del poder psicagógico del lenguaje: *ejerce un maravilloso atractivo sobre el auditorio y sabe sugestionarlo* (qaumasqw=j a)/gei kai\ katakhlei=), unido a la concepción de esplendor y brillo[19] procuradas por tales términos, asimilados a los de las estatuas. Sin embargo, se advierte un consejo perteneciente a lo pre/pon: no usar términos majestuosos para asuntos de pequeña envergadura, pues *sería como una máscara trágica en el rostro de un niño* (XXX,2).

---

[18] Las categorías fondo/forma se establecen a partir de Aristóteles .
[19] Los "colores rhetorici".

Hay otra laguna en el texto, el cual continúa con la justificación de términos coloquiales en determinados pasajes, pues resultan fácilmente reconocibles, y por tanto, convincentes.

El empleo de la metáfora se inicia polémicamente contra Cecilio, quien habría limitado su número a dos, o la sumo, tres. Convencido de que el momento oportuno (kairo/j) para su empleo depende del *pathos que se desata como un torrente arrastrando consigo toda una multitud de ellas* (XXXII,1), establece que *patetismo oportuno y vehemente y la auténtica sublimidad, son los antídotos para combatir la abundancia y osadía de las metáforas* (XXXII,4). Con este criterio, defiende la acumulación de metáforas con la extensa cita del pasaje del *Timeo* (65c-85e) de Platón, donde se describe la estructura del cuerpo humano y las funciones de sus partes a través de la caracterización metafórica (XXXII,5). Pero también reconoce que la exageración puede rebasar la justa medida y que pasajes de la naturaleza del citado, hacen que los críticos se burlen de Platón (XXXII,7), *que,con frecuencia, y como arrebatado en su estilo por una suerte de transporte báquico, acude a metáforas rudas y destempladas...* La osadía de Cecilio, quien proclamaba la superioridad del orador Lisias muy por encima de Platón, en razón de encontrar al primero *intachable e inmaculado* frente a los defectos frecuentes del gran filósofo, lo conduce aun problema fundamental en la crítica literaria: ¿qué es más valioso: *la grandeza con algunos defectos o la correcta mediocridad, aunque enteramente irreprensible y sin fallo alguno? Y esta otra: ¿ la preeminencia literaria debe atribuirse a la cantidad o a la calidad de los aciertos?* (XXXIII,1)

¿Genialidad o perfeccionismo?

El propio autor considera *inexcusables* estas preguntas en un tratado sobre lo "sublime", y por ende, las respuestas nos conducen a un mayor esclarecimiento del concepto básico de la obra[20]. Según el Pseudo-Longino, la diferencia se sitúa en la radical oposición entre espíritus elevados y mediocres. Los primeros cuya aspiración

[20] Cappelletti,o.c., pág.34.

son las grandes cimas, en *razón de su misma grandeza están expuestos a las caídas.* Por el contrario, l*os espíritus mezquinos y mediocres, al no exponerse jamás a riesgo alguno, al no aspirar nunca a alcanzar las grandes cimas,* no cometen faltas, pero se contentan con una *precisión que corre el riesgo de la trivialidad.*(XXXIII,2). Ve como una suerte de tendencia natural, la disposición a ver en las obras humanas, los aspectos negativos, cuyo recuerdo perdura de modo imborrable, en tanto que los buenos se esfuman rápidamente (XXXIII,3). Reconoce que él mismo ha señalado defectos en Homero y en otros grandes escritores, pero esos errores, imputables a la *negligencia característica del genio,* no impiden apreciar la intrísnseca grandeza; tales fallas nunca lo llevarían a preferir la impecable corrección de las *Argonaútica* de Apolonio, ni a desechar a Píndaro a favor de Baquílides en razón del lenguaje pulido y la corrección formal.

Rechaza asimismo los juicios basados en la cantidad y no en la calidad de las virtudes literarias, contraponiendo los ejemplos de Demóstenes e Hipérides; si bien el primero carece del don del retrato psicológico, o de flexibilidad estilística o del manejo del humor- todas características de Hipérides- ni *bien inicia el tema patentiza la calidad del genio en su forma más consumada: sublime intensidad, emoción viva, abundancia, agudeza...* Me parece importante subrayar que nuevamente, la primacía está concedida por el dominio de las pasiones: *más fácil fuera mantener los ojos abiertos ante el rayo que tener la mirada fija frente a las pasiones que, una tras otra, resplandecen en sus discursos* (XXXIV,4).

Lo sublime y la concepción ontológica del ser humano

La existencia de una aspiración a lo sublime como noción estética se vincula, a decir de Cappelletti[21], a una definición ontológica del ser humano. La concepción de la cual se hace eco el Pseudo-Longino, no es por cierto, original en sí, pues ha sido expuesta por distintas corrientes filosóficas, a partir de Platón, y en términos

[21] Cappelletti,o.c, pág.35.

bastante similares a los del tratado se encuentra en Cicerón: *ad altiora nati sumus (*Fin.II,34,13). Considera que la Naturaleza infundió en el hombre un deseo de trascender los límites de lo meramente animal hacia esferas de reflexión y contemplación que lo aproximan a lo divino. El ámbito de esta actividad no tiene límites, abarca todo el universo, pero sobre todo, se dirige al espectáculo de lo grandioso e inconmensurable. Es evidente que a lo que se apunta es a la elección de un tipo de vida, en este caso, la contemplativa o teorética, privilegiándola sobre la *praxis* o acción concreta del hombre en el ámbito sociopolítico.

En razón de esta natural tendencia a lo divino ínsita en el hombre, los espíritus geniales se han elevado por encima de la condición humana, y aunque existan en sus obras defectos, *la sublimidad los enaltece hasta la grandeza espiritual de Dios* (XXXVI,1). Aunque se reunieran todos los errores de Homero, Demóstenes y Platón –sus autores más admirados- serían *una bagatela comparados con los méritos de esos superhombres* (XXXVI,2). Y en este punto, vuelve el PseudoLongino a acudir al juicio de la posteridad que les ha otorgado la palma de la victoria, que conservarán "mientras los ríos fluyan y los grandes árboles florezcan"[22].

A propósito de la discusión sobre la superioridad del Doríforo de Policleto[23] sobre el Coloso de Rodas, diferencia *techne* y *phýsis*, sosteniendo que en el arte- en este caso, la escultura- se admira la correción; en la naturaleza, la grandiosidad.Dado que el hombre es , *por naturaleza, un ser dotado de palabra* (logiko/n), en la escultura se busca la semejanza con el modelo humano, mientras que en literatura se aspira a lo "sobrehumano" (XXXVI,3). Sin embargo, nuestro Autor vuelve a reiterar, como el mismo lo reconoce, lo dicho al comienzo de la obra: la conveniencia de que el arte preste apoyo a la naturaleza, pues la mutua ayuda de ambos puede dar por resultado la perfección suprema.

---

[22] El verso incluído por el Ps.Longino aparece citado en le *Fedro* 264c

[23] Probablemente sostenida por Cecilio de Calacte, en razón de la proporción y armonía que caracterizaban a la escultura mencionada.

La quinta fuente de lo sublime

Entre los capítulos XXXIX y XLIII, se trata la quinta fuente de lo sublime , consistente en la *disposición de las palabras en cierto orden*, pues coincidentemente con un principio que ya hemos visto a lo largo de nuestras lecciones, el Pseudo- Longino cree *que la armonía no es sólo un medio natural de que dispone el hombre para persuadir y deleitar, sino un maravilloso instrumento para alcanzar la sublimidad y el patetismo* (XXXIX,1). Considera así el efecto de determinados ritmos, tales como los dactílicos en Demóstenes para alcanzar la impresión de mayor grandeza, en tanto que otros, como pirriquios, troqueos, dicoreos son rechazados, pues *su ritmo entrecortado provoca una impresión artificiosa y desagradable, así una como falta de emoción provocada por la monotonía* (XLI, 1). Su efecto nocivo se acentúa en la medida en que distraen al oyente, quien anticipa la cadencia y la marca con el pie.

El principio de la coherencia y unidad estructurante, aludido también con el símil entre la estructura de los miembros de la expresión y los del cuerpo humano, reaparece también en nuestro Autor, como elemento distintivo de la grandeza (XL,1).

Cree que la inclusión de términos "ordinarios", descriptivos de cosas comunes y corrientes, como *odres, especies y sacos*, rebajan la sublimidad, y las sustituciones por él propuestas, me recuerdan, pero totalmente a la inversa, aquella del maestro Mairena, para quien poético era decir "lo que pasa en la calle", en lugar de "los acontecimientos ordinarios que acaecen en la rúa".

Causas de la decadencia de la oratoria

Finalmente, en el capítulo XLIV, afronta el tema que se había tornado casi un "lugar común": ¿cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria? ¿Por qué ya no surgen naturalezas geniales y superiores? Hace referencia el Pseudo-Longino a la opinión de quienes atribuían tal declinación a la pérdida de las libertades democráticas, y a la servidumbre y espíritu de adulación por ella acarreados. Tácito en su *Diálogo de los oradores*, representa esta posi-

ción, como también lo hace Séneca. Pero él se inclina por otra tesis: aquella que ve en la corrupción moral de sus tiempos, en la búsqueda de placer, en el afán de riquezas, las razones de que ya los hombres no dirijen la mirada hacia lo alto, no aspiran hacia la grandeza, fuente , recordemos, según el Pseudo-Longino, de la genialidad literaria.

Abreviaturas

AASH	Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
AJPh	American Journal of Philology
ANRW	Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt
CPh	Classical Philology
CQ	Classical Quarterly
CSCA	Classical Antiquity
HSCP	Harvard Studies in Classical Philology
Mn	Mnemosyne
TAPA	Transactions of the American Philological Association

Bibliografía

1. EDICIONES DE AUTORES GRIEGOS Y ROMANOS

Aristóteles, *Poética,* edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid,Gredos, 1988.

_____*Poética*, traducción e introducción de Ángel Cappelletti, Caracas, Monteávila, 1990.

Aristotle , *Poetics,* with a translation by W. Hamilton Fyfe, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann, 1982.

Aristóteles, *Retórica*, Ed. de A. Tovar, Madrid, Centro Estudios Constitucionales, 1985[3]

_____ *Retórica*, Ed. de A Q. Racionero, Madrid, Gredos,1990.

Aristotle, *The "art "of Rhetoric*, with a translation by John Henry Freese Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. 1982.

_____*Nicomachean Ethics*, with a translation byH.Rackham,M.A., Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann, 1982.

Cicero *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. with a translation by H.M.Hubbell, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. 1960.

_____ *De oratore. Libros I-II*, With An English translation by E.W.Sutton,B.C.L., M.A., completed with an introduction by H.Rackham.M.A., Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann.1988

_____ *Libro III*, by H.Rackham

_____*Brutus.Orator*.with a translation by H.M.Hubbell, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. 1988.

[Cicero] *Ad Herennium De ratione dicendi*, with an Englishtranslation by Harry Caplan, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann,1989.

Cicéron , *De l'orateur*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud and Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 3 vols. 1971.

Cicerón, *El orador*, Ed. bilingüe.(A. Tovar y A.R. Bujaldón), Barcelona, Alma Mater, 1967.

Gorgias, *Fragmentos*, México, 1980.

Horace, *Épitres* , texte établi et traduit par François Villenueve, Paris,Les Belles Lettres, 1955.

_____*Odes et Epodes*, texte établi et traduit par François Villenueve, Paris, Les Belles Lettres.

Longinus",*On the sublime*, en el volumen de Aristotle *Poetics*, with an English translation by W. Hamilton Fyfe, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann, 1982.

Anónimo, *Sobre lo sublime*, Trad.,introducción y notas de José Alsina Clota, Bosch,Barcelona.

Plato, *Euthypho, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*, with an English translation by Harold North Fowler, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. 1953.

_____*Laws*, with an English translation by R.C. Bury, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann, 1952.

_____*Lysis, Symposium, Gorgias*, with an Englihs translation by W. R.M. Lamb, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. 1953

Plato, *Politicus,Philebus,Ion*,_with an English translation by Harold North Fowler, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann. , 1952.

_____*Republic*, with an Englisssh translation by Paul Shorey,Ph.D., L.L.d: Litt. D.,Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann,1956.

Platón , *La República*, trad. de A. Camarero, Buenos Aires, Eudeba,1997[2.]

Quintilian,*The Institutio Oratoria,*with an English translation by H.E. Butler, Cambridge, Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann, 4vols.vol.I, 1958, vol. II,1960 vol.III,1959, vol.IV, 1958.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Adamik,T., "The system of Rhetoric and its teaching in Antiquity", *AASH*, 34, 1993, págs. 171-179.

Adrados, Francisco Rodríguez, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid,1976.

Alberte, A., *Historia de la retórica latina*, Amsterdam, 1992.

Anderson,R.D, *Glossary of Greek Rhetorical Terms connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven, 2.000.

Arduini, S., "Fra antico e moderno.Retorica como teoria generale del discorso", *Quaderni Urbinati*, n.s.42,No.3 1992,págs.93-111.

Atkins, J.W. H., *Literary criticism in Antiquity, a sketch of its development*, London, 1952, 2 vols.

Averbach,E .,*Mímesis*, La Habana,1986.

Bajtin, Mijaíl, *Problemas literarios y estéticos,* Ed.Arte y Literatura, La Habana,1998.

Barilli, Renato, *Corso di Retorica, Lárte della persuasiones da Aristotele ai giorni nostri*, i, Milano, 1976,1995.

Barthes, R., *La antigua retórica* ,Buenos Aires, 1974.

Beare,W.,*La escena romana*, Buenos Aires,,1950.

Belfiore,E. "PERIPATEIA as discontinous action in Aristotle´ Poetics 11.1452 a22-29 b", *Cl P* 83, 1988,págs.183-194.

_____ *Tragic Pleasure :Aristotle on Plot and Emotions,* Princeton, 1992.

Bobes Naves, M.C. y otros, *Historia de la teoría literaria, I Antigüedad grecolatina,* Madrid 1995.

Bremer,J.M.,*Hamartia:Tragic error in the Poetics of Aristotle*, Amsterdam,1969.

Brink, C.O., *Horace on Poetry*, Cambridgde, 1963 y sigs, 3 vols.

_____*Horace on Poetry.The 'Ars Poetica'*, Cambridge,1971.

Bryant,D.C.,*The Rhetorical Idiom.Essays on rhetoric oratory, language and drama*, Ithaca, N.Y., 1958.

Calame,C., "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque" , *Quaderni Urbinati* 17,1974,págs.113-128.

_____*Le récit en Grèce ancienne,* Paris,1986.

Camarero,Antonio, *La teoría ético estética del decoro en la Antigüedad,* Bahía Blanca,2000

Campuzano, Luisa, *Breve esbozo de poética preplatónica,* La Habana, 1980.

Cappelleti, A. , "Estética y crítica literaria en el Pseudo-Longino", *Ideas y Valores,* Nos. 76-77, Bogotá, 1988, págs.19-41.

_____*Protágoras:Naturaleza y Cultura,* Caracas, 1987.

Cohen, Jean y otros, *Investigaciones retóricas II,* BuenosAires, 1954

Cole, T., *The origins of Rhetoric in ancient Greece,* London, 1991.

Colish, M.L., *The Stoic tradition from Antiquity to Middle Ages,* Leiden, 1985.

Cozzoli, A.T.,” Dalla catarsi mimetica aristotelica all’autocatarsi dei poeti ellenistici”, *Quaderni Urbinati,* n.s. 48,No.3 1994,págs.95-140.

Curtius, E., *Literatura europea y Edad media latina,* Mexico-Buenos Aires, 1955.

Dawe,R.D., “ Some reflections on Ate and Hamartia”, *H.SC.P* 72 (1968) págs.89-123.

De Angeli, S., “Mimesis e Techne ,” *Quaderni Urbunati* ,n.s. 28 ,no.1,1988,págs27-45.

Detienne, M., *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica,* Madrid,1986.

Duchemin,J. , *Pindare,poète et prophète,* Paris,1955.

Easterling,P.E. (edit.) ,*The Cambridge Companion to Greek Tragedy,* Cambridge University Press, 1997.

Else, G.F.,”Imitation”[mimesis] in the fith Century”, *C.Ph.* 53,1958, págs. 179-204.

_____*Aristotle’s Poetics: The argument,* Cambridge(Mass) 1963..

Plato and Aristotle on Poetry, London. 1986.

Fabri, P., *La svolta semiotica,* Roma- Bari, 1998.

Flashar,H., “Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie”, *Poetica,* No.16, 1984,págs.1-23.

Fontán, Antonio, “Tenuis ....Musa”,*Emerita* 23,1964, págs.193-208.

García Berrio, Antonio,*Formación de la teoría literaria moderna,* Madrid, 1977.

Genette,G., *Figures III,* Paris, 1972.

Gentili, B., *Poesia y público en la Grecia antigua* (traducción española, Barcelona, 1996).

Gilbert, A.H., “Aristotle’s four species of tragedies (Poetics18) and their importance for dramatic criticism”, *AJPH* 68, 1947.

Gill,Christofer, “The ethos/pathos distinction in the rhetorical and literary criticism”, *C.Q,* 34,I, 1984, págs.149- 186.

Golden, L., "Catharsis" ,*TAPA* 93(1962), págs. 51-60.
Gray,Vivienne, "Mimesis in Greek Historical Theory", *A J Ph* (1987), págs108/467ss.
Greimas,A,J., Du sens II. Essais sémiotique.Le savoir et le croire: un seul univers cognitif, Paris, 1983.
Greimas,A.J., Courtés,J., *Sémotique.Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979.
Greimas,A.J. Fontanille, J.,*Sémiotique des passions,Paris, Ed.du Seuil, 1991.*
Gresseth, G.K., "The System of Aristotle's Poetics", *TAPA* 89, 1958.
Grimal, P., *Essai sur L'Art poetique d'Horace*, Paris, 1968.
Grube, G.M. A., *The Greek and Roman critics*, London, 1965.
Groupe m ,*Rhètorique gènèrale*, Larouse,Paris,1970.
Hardy, J.,*Aristote, Poétique*, Paris, 1952.
Heath,M. ,*Unity in Greek Poetics*, Oxford, 1989.
_____"The universality of Poetry in Aristotle's Poetics", *C Q* 41(II) 1991,pp. 389-402.
Hernández Guerrero, José A., "La Retórica de las emociones" en *Retórica,Política e Ideología desde la Antigüedad a nuestros días*, Actas del II Congreso Internacional (Salamanca,1997),vol.III,julio 2.000,pp.75-85.
Hurst, André, "Un critique grec dans la Rome d' Auguste" en Aufstieg und Niedergang der Rõmischen Welt (ANRW) v.30.1 ,1982, págs. 839-865.
Jones,J. *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, 1962 (reimpreso 1983).
Kennedy, G. A., *The art of Rhetoric in the Roman world*, Princeton, 1972.
_____*The art of persuasion in Greece*, Princeton, 1963.
_____*Classical Rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*, London, 1980.
_____*Aristotle, A Theory of Civic Disscourse*, Oxford,1991.

Kitto,H.D.F., *Form and Meaning in Drama*, London,1956.

D.Konstan,*Friendship in the Classical World*, Cambridge University Press, 1997

Kyriakou,P., "Aristotle's Philosophical Poetics", Mn ,vol. XLVI, Fasc. 3(1993), págs344-55.

_____"The earliest rhetorical handbooks", *AJPh.* 80, 1959, págs 283-88.

Labiano Ilundain,J.M.,López Eire,A, y Seoane Pardo,A.(eds.) *Retórica,Política e Ideología desde la Antigüedad a nuestros días*, Actas del II Congreso Internacional;vols I y IIISalamanca,1997

Landowski, Eric, *La societé reflechie*, Paris, 1989.

Lausberg, H.,*Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966 sigs.,3vols.

Lens Tuero,J., "Historiografía helenística" en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo*, Madrid,1983,págs.305-350.

Lesky,A.,*La tragedia griega*, Barcelona, 1973.

Lomba Fuentes, Joaquín, *Principios de filosofía del arte griego,* Barcelona, Planeta, 1987.

López- Cañete Quiles, Daniel, "La epopeya ,nombre común: algunas consideraciones sobre Aristóteles Poética 1447 A-28-B16 ", *Emerita* XLIII, 2, 1995,pp.245-62.

López Eire,A., "Retórica y política" en *Retórica,Política e Ideología desde la Antigüedad a nuestros días*, Actas del II Congreso Internacional (Salamanca,1997),vol.III,julio 2.000,págs.99-139.

_____*Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid,1997.

Manieri, A., "Alcune riflessioni sul raporto poesia-pittura nella teoria degli antichi", *Quaderni Urbinati* n.s.50,No.2,1995, págs.133-140.,

Martano, Giuseppe, "Il «Saggio sul Sublime.Una interessante pagina di retorica e di estetica dell'Antichità, en *ANRW*,vol.32.2, 1984 págs.363-403.

Michel,A., *Rhétorique et philosophie chez Cicéron,* Paris, 1960.

Modrak, Deborah, *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge University Press,2.000.

Mondolfo, R.,*El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, 1974, 2 vols.

Mortara Garavelli,B., *Manual de Retórica*, Madrid,1991.

Murphy, James, *Sinopsis histórica de la retórica clásica* , Madrid,1983.

_____*La retórica en la Edad Media*, ,México, 1986.

Nehamas,A. ,"Pity and fear in the Rhetoric and the Poetics" en *Aristotle's Rhetoric Philosophical Essays*, edited by D. Furley and A.Nehamas, Princeton, 1994.

Norden, E., *Die antike Kunstprosa*, Darmstad, 1958. Trad.española de O.Álvarez y Cecilia Tercero, *La prosa artística griega*, México.2.000.

Nuttall, A.D, *Why Does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Clarendon Press, 1996.

Obbink, Dirk(ed.), *Philodemus & Poetry*, Oxford Univ.Press,1995.

O'Sullivan, Neil, *Alcidamas, Arostophanes an the Beginning of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart, 1992.

Paglialunga, E., " Retórica de las pasiones:una semiótica de la interacción" en *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata, 1997, págs. 39-61.

Palmer, L.R.,*Introducción al latín*, Madrid,1974.

Parret, H. , *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles,1986.

Pavese, C.O., *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, 1972.

Porter,D., *Horace's poetic journey*, New Jersey,1987.

Porter,J., "The Seductions of Gorgias" ,*CSCA*, vol,12/No.2, 1993, págs. 267-299.

Quinn, Kenneth, "The poet and his audience in the Augustean age", en *ANRW* II,39,1 págs. 75-179.

Ricouer,P., *La metáfora viva*, (trad.española), Madrid,1983.

_____*Tempo e racconto*,(trad.italiana), Milano,1994.

Romeyer-Dherbey, Gilbert, *Les sophistes*, Paris,1985.

Rosenmeyer,T.G., "Gorgias,Aeschylus and Apate", *AJ Ph*76 (1995),págs. 225-260.

Rostagni,A.,*Scritti minori I*, Torino, 1955.

Russell, D.A., *Criticism in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles, 1981.

Saïd,Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, 1978.

Sbordone, F., *Tre poetiche:Aristotle, Orazio, Filodemo*, Napoli, 1952.

_____ "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *ANRW* II 31.3, págs 1866- 1920.

Scaglione, A. ,*The classical theory of composition*, Chapel Hill, N.C., 1972.

Segal,Charles, "Gorgias and the psychology of the logos", *HSCP* (1962), págs 99-155.

_____*Interpreting Greek Tragedy:Myth,Poetry,Texts*, Ithaca,London, 1986.

Schiappa, Edward, *The Beginnigs of Rhetorical Theory in Greece*, New Haven and London, , 1999.

Schütrumpf,E., "Traditional Elements in the Concept of 'Hamartia'in Aristotle's Poetics", HSCP, No.92(1987),págs137 ss.

Silk,M.S.(ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford,1996.

Seoane Pardo,Antonio, "Actualidad de Gorgias" en *Retórica, Política e Ideología desde la Antigüedad a nuestros días*, Actas del II Congreso Internacional (Salamanca, 1997), vol.III,julio 2.000,págs. 185-194.

Simpson, P., "Aristotle on Poetry and imitation", *Hermes* 116 (1988) ,págs. 279-291.

Solmsen, Friedriech, " The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric", *AJPH* 62 (1941), págs.35-190.

Stroud,T.A. and Robertson E., "Aristotle and the plot of the ILIAD", Classical World 89,No.3, 1996,pp.179-196.

Szlezáck, Thomas, *Comme leggere Platone*, Milano, Rusconi, 1991.

Todorov, T. *Literatura y significación* , Barcelona, 1974.

Uksenberg,Korty (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton,1992.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983.

Walker,J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York, 2,000.

Walsh, G.B., *The varieties of enchantment. Early Geeks views on the nature and function of Poetry*, London, 1966.

Wardy, Robert, *The Birth of Rhetoric*, London and New York, 1996.

Wellen R. y Warren, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos

Webster,T.B.L., *Greek theories of Art and Literature down to 400 bC.* en Classical Quaterly 33,1939, pp.166-179.

Wertelle, *Lexique de la Poetique d'Aristote* Paris,Les Belles Lettres 1985.

_____Lexique de la Rhetorique d'Aristote, Paris, Les Belles Lettres1982.

Worthington, Ian (ed.) *Persuasion. Greek Rhetoric in action*, London and New York, Routledge, 1994.

Índice general

1 NOCIONES PRELIMINARES

La teoría literaria clásica: Definición. Contenidos. *11*
Poética y Retórica *14*
La retórica: teoría del discurso en prosa
y teoría literaria general *16*
Crítica literaria *19*
Las categorías de análisis:
El arte, el artista, la obra. *19*
La retórica restringida y la renovación de la retórica *22*

2 CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA POESÍA ANTIGUA

Poesía e inspiración *27*
La concepción del quehacer artístico
como mímesis *33*
La asimilación de artes figurativas y musicales *35*
La noción de lo prépon *37*

3 GORGIAS: SEDUCCIÓN Y PERSUASIÓN DE LA PALABRA

Lenguaje y realidad *41*
El poder de la palabra *43*

Seducción-engaño y realidad *44*
Discurso y opinión *47*

4 EL CRITICISMO LITERARIO EN PLATÓN

Platón y la poesía: Ión, Fedro,República *51*
La República y la condena de la poesía *54*
Fedro *59*
Platón y la Retórica: Gorgias, Fedro *63*

5 LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Carácter de la obra y contenido general *67*
La poesía como mímesis *70*
La tragedia: definición , elementos constitutivos *71*
Carácter y pensamiento *74*
Reconocimiento y peripecia *76*
El error trágico (hamartía) *79*
La catarsis: temor y compasión *82*

6 LA "LEXIS" EN ARISTÓTELES

La selección del vocabulario *90*
La metáfora *91*
El ordenamiento de las palabras *93*
La observancia de lo prepón *94*
La armonía de la prosa *96*
La estructura de la oración: oratio perpetua y periodus *98*
La e)ne/rgeia–evidentia *99*
Estilo y género oratorio *100*
Las partes del discurso *101*

7 LA RETÓRICA DE ARISTÓTELES

Retórica y política *103*
La interacción comunicativa *104*
Las pruebas "artísticas" : la credibilidad del hablante *106*
Las pruebas "lógicas": el razonamiento basado en lo éndoxon. *110*
Lo probable o verosímil *112*
Los "lugares": la tópica *113*
El ejemplo *118*
La retórica de las pasiones *119*
El simulacro construido en Aristóteles *125*

8 LA RETÓRICA EN ROMA

La Retórica a Herenio *133*
Los tratados retóricos de Cicerón *142*
La retórica: sistema de cultura general *142*
Lo risible *144*
*La elocutio * 18* *145*
Las tres clases de estilos *149*
El decorum (aptum) *152*
Prosa rítmica y período *156*
La valoración del pathos *157*

9 ARTE POÉTICA DE HORACIO

El principio de unidad (vv.1-41) *161*
Estilo: la selección del vocabulario *163*
La adecuación entre los metros y los géneros poéticos *165*
La adecuación del estilo al "pathos" y "ethos" *166*
Tema o contenido:el principio de "conveniencia" *166*
Reglas sobre la tragedia *169*

El drama satírico *171*
El artista : principios generales de la poesía *172*
La formación del poeta *174*
Función de la poesía *175*

10 LA FORMACIÓN DEL ORADOR: QUINTILIANO

Las declamaciones en las escuelas de retórica *179*
La Institutio oratoria: contenido *181*
Ars, Natura , exercitatio *185*
La elocutio: figuras y tropos *189*
Las tres clases de estilo *193*
Lo aptum. Ethos. Pathos *194*

11 EL TRATADO "SOBRE LO SUBLIME"

Lo "sublime" *209*
Naturaleza y arte *211*
Vicios contra lo "sublime" *211*
El criterio para reconocer "lo sublime" *212*
Las fuentes de "lo sublime" *213*
Primera fuente de lo "sublime" *213*
La "imitación"de autores *216*
Las figuras *218*
La selección del vocabulario *220*
¿Genialidad o perfeccionismo? *221*
Lo sublime y la concepción ontológica del ser humano *222*
La quinta fuente de lo sublime *224*
Causas de la decadencia de la oratoria *224*

BIBLIOGRAFÍA 227